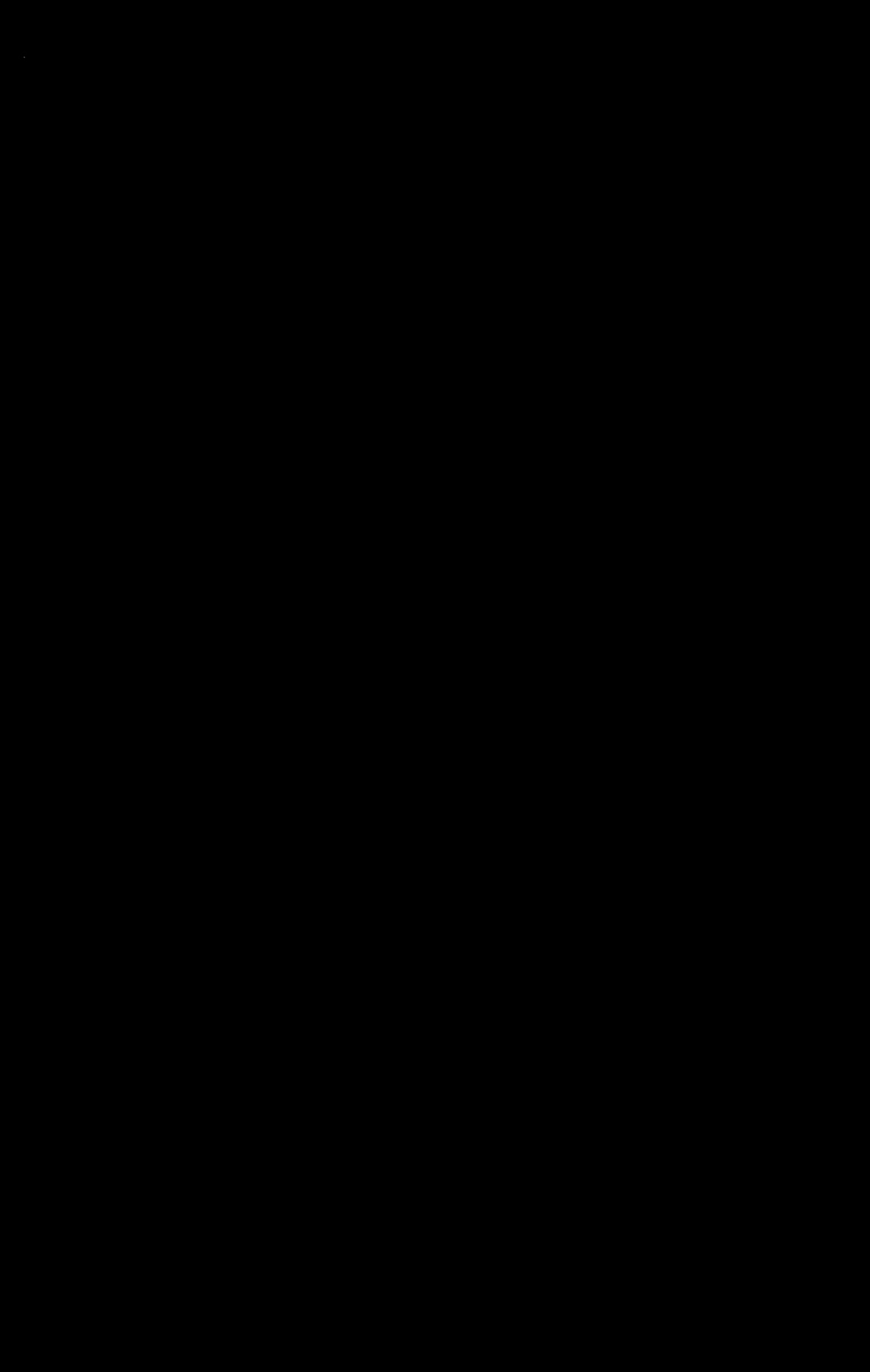


LUNDS UNIVERSITETS ÅRSSKRIFT. Band 40. Afdeln. 1. N:r 3.



# ZUR GESCHICHTE DES BÜHNENSPIELS IN DER RÖMISCHEN KAISERZEIT

VON

MARTIN P. NILSSON

LUND 1906
HÅKAN OHLSSONS BUCHDRUCKEREI

Das auf römischen Boden umgepflanzte Drama gedieh anfangs wunderbar und trieb auch einheimische Schösslinge wie die Prætexta und Togata. Es erfreute sich der Gunst des Publikum und lockte eine Zahl hervorragender Bühnendichter hervor. Bald machten sich aber die beiden Strömungen merkbar, die, obgleich einander entgegengesetzt, doch zusammenwirkend das frühe Ende herbeigeführt haben. Im Grunde war das Drama eine allzu verfeinerte und duftige Blüte einer langen Kulturentwicklung um bei der grossen Masse der römischen Plebs das rechte Verständnis finden zu können [1]; es verlangt auch weit mehr als irgendeine andere Dichtart von dem Interesse des grossen Publikum getragen zu werden, sonst siecht es dahin und wird ein blutloses Buchprodukt. Die grosse Masse fand aber bald die zugespitzten Wechselreden und die langen Monologe langweilig; für ihren Geschmack waren derbere Mittel vonnöten. Die Spielgeber haben das auch begriffen und sich danach gerichtet. In den von Cicero, ad fam. 7, 1 mit einer starken Ungemut geschilderten Spielen des Pompejus sah man in Clytæmestra einen langen Zug von beutebeladenen Maultieren und in dem «trojanischen Pferd» dreihundert Mischgefässe und grosse Truppen Fussvolk und Reiterei über die Bühne ziehen. So wurde den Schaugelüsten des Publikum Rechnung getragen.

Andrerseits gab das römische Drama den Gebildeten der Zeit mancherlei Anstösse. Sie urteilten nach dem Masstab der griechischen Theorie und der griechischen Vorbilder, die nach ihrer Meinung verdorben worden waren durch die Zugeständnisse, die die alten Dramatiker den römischen Verhältnissen und der lateinischen Sprache gemacht hatten. Einzelne Vorzeichen dieser Bewegung, die auf uns gekommen sind, sind dass der Tragiker C. Julius Cæsar Strabo († 87) den Schauspielern anwies sich der griechischen Aussprache *Tecmessa* zu bedienen und nicht der den lateinischen Lautverhältnissen angepassten Form *Tecumessa* [2], und dass der, soweit wir urteilen können, grösste Schauspieler Roms, Roscius, die Maske definitiv einführte [3].

---

[1]) Symptomatisch sind das widerholte Missgeschick der Hecyra des Terenz und die unsäglichen Auftritte in den Tragödien, die bei den Triumphalspielen des L. Anicius 167 v. Chr. gegeben wurden, welche Polybius zu schildern ablehnt.

[2]) Marius Vict. VI, 8 Keil.

[3]) S. Friedländer bei Marquardt, Römische Staatsverwaltung 3 ² S. 546. Es war schon in der Zeit des Terenz versucht worden.

Für diese Richtung hat Horaz durch seinen Brief an August und die Ars poetica sich zum Vorkämpfer gemacht. Er wusste zwar die Verdienste der alten römischen Dichter zu schätzen, er hebt hervor, dass eine tragische Ader den Römern angeboren war [1]) und dass sie durch das Behandeln heimischer Stoffe die von den Griechen gesteckten Grenzen glücklich erweitert hatten [2]). Selbst ist er den griechischen Mustern und Kunstregeln gänzlich hingegeben; man braucht kaum zu erinnern an die berühmten Verse:

*Vos exemplaria Græca*
*Nocturna uersate manu, uersate diurna* (A. P. 268 f.).
*Græcia capta ferum uictorem cepit et artes*
*Intulit agresti Latio: sic horridus ille*
*Defluxit numerus Saturnius et graue uirus*
*Munditiæ pepulere; sed in longum tamen æuum*
*Manserunt hodieque manent uestigia ruris.* (Ep. 2, 1, 156—60).

Eben diese Spuren des urwüchsigen, rauhen Römertums in der Dichtung und vor allem in der Tragödie hat sich Horaz zu tilgen vorgesetzt. Er fast hadert mit den Alten, hält ihnen ihre mangelhafte Sprach- und Verskunst vor [3]). Im Gegensatz zu dem einförmigen Pathos und den *uerba sesquipedalia* der Alten fordert er ein genaues Feilen des Ausdrucks [4]) und bezeichnet es als die höchste Aufgabe des Tragikers die Zuschauer in seine gedichtete Welt hineinzaubern zu können, d. h. vor allem die psychologische Treue der Handlung zu wahren [5]). Und doch muss er gestehen, dass das Volk die alten Stücke immer wieder auf der Bühne schauen wollte [6]).

Als er die Vorschriften vorträgt, nach welchen das Drama zu formen sei, zielt er öfters auf eine Aufführung. Aufmerksamheit der Zuschauer macht den

---

[1]) Hor. Ep. 2, 1, 166 *Nam spirat tragicum satis et feliciter audet.*

[2]) Hor. A. P. 286 *Nec minimum meruere decus vestigia græca*
*Ausi deserere et celebrare domestica facta*
*Vel qui prætextas vel qui docuere togatas.*

[3]) In einem Falle ist es an den wenigen Fragmenten der Tragödien aus der Kaiserzeit erwiesen worden, dass die von Horaz geforderten Regeln befolgt worden sind. Er rügt A. P. 258 ff. die Verwendung von Spondéen in dem zweiten und vierten Fuss des Trimeters; das ist später vermieden. S. B. Schmidt, Rhein. Mus. 16 (61) 586 ff.

[4]) A. P. 290 ff.

[5]) Ep. 2, 1, 210 *Ille per extentum funem mihi posse uidetur*
*Ire poeta, meum qui pectus inaniter angit,*
*Inritat, mulcet, falcis terroribus implet,*
*Vt magus, et modo me Thebis, modo ponit Athenis.*

[6]) AaO. 60 *Hos ediscit et hos arto stipata teatro*
*Spectat Roma potens*
(i. e. Pacuvius, Accius, Afranus, Plautus, Cæcilius, Terentius).

Dichter stolz, der Gegenteil peinigt ihn [1]). Wenn die Reden der Rolle nicht angepasst sind, brechen Ritter und das übrige Publikum in Gelächter aus [2]). Wer wünscht, dass das Publikum bis Ende bleibt und ihn beklatscht, muss den Charakter der verschiedenen Lebensalter richtig zeichnen [3]). Nach allem, was man sonst von dem römischen Publikum kennt, fragt man mit Recht, ob Horaz hier wirklich im Ernst dem angehenden Dichter das Publikum als den urteilsfähigen Kunstrichter vorhält. Er setzt vielmehr das Publikum an seiner statt und mutet ihm seine eigenen Ansichten zu [4]). Der Hinweis auf das Publikum ist genau genommen nicht viel mehr als eine rhetorische Figur. Ganz deutlich erhellt das aus der Stelle [5]), wo Horaz für das Gelingen eines Stücks die Forderungen aufstellt, dass es gerade fünf Akte haben muss, dass der *deus ex machina* nicht ohne Not eingeführt werden darf, dass die vierte Person nicht zu viel reden darf, dass der Chor, wie schon Aristoteles fordert [6]), an der Handlung teilnehmen soll, gewiss alle gute und richtige Regeln, von denen sich jedoch das römische Publikum herzlich wenig kümmerte. Gerade die beiden letzten Verse weisen auf einen ganz anderen Geschmack, nach dem die Bühnendichter sich richteten, den Horaz aber verwerflich fand. Auch anderswo lässt er Streiflichter auf den wirklichen Zustand fallen, der für seine Ideale so ungunstig wie nur möglich war. Er rügt A. P. 202 ff. die Anmassung der Flötenbläser, die in prachtvollen, schleppenden Gewändern auftraten und deren Instrument mit der Tuba wetteiferte; hier wird er sogar ein *laudator temporis acti.* Es kann dem Publikum einfallen mitten in der Aufführung einen Bärenkampf oder Faustkampf zu verlangen, und auch die Ritter,

---

[1]) AaO. 177 *Quem tulit ad scænam uentoso Gloria curru,*
*Exanimat lentus spectator, sedulus inflat.*

[2]) A. P. 112 *Si dicentis erunt fortunis absona dicta,*
*Romani tollent equites peditesque cachinnum.*

[3]) A. P. 153 *Tu, quid ego et populus mecum desideret, audi.*
*Si plosoris eges aulæa manentis et usque*
*Sessuri, donec cantor 'uos plaudite' dicat,*
*Ætatis cuiusque notandi sunt tibi mores.*

Auf den Geschmack des Publicum bezieht er sich ferner A. P. 319 ff.
*Interdum speciosa locis morataque recte*
*Fabula nullius ueneris, sine pondere et arte,*
*Valdius oblectat populum meliusque moratur,*
*Quam uersus inopes rerum nugæque canoræ.*

[4]) S. bes. A. P. 153.

[5]) A. P. 189 *Neve minor neu sit quinto productior actu*
*Fabula, quæ posci uult et spectanda reponi;*
*Nec deus intersit, nisi dignus uindice nodus*
*Inciderit; nec quarta loqui persona laboret.*
*Actoris partes chorus officiumque uirile*
*Defendat, neu quid medios intercinat actus,*
*Quod non proposito conducat et hæreat apte.*

[6]) Aristot. A. P. 18 καὶ τὸν χορὸν δὲ ἕνα δεῖ ὑπολαβεῖν τῶν ὑποκριτῶν καὶ μόριον εἶναι τοῦ ὅλου καὶ συναγωνίζεσθαι.

auf welche er sichtlich als die Urteilsfähigsten rechnet, freuen sich an leerem Augenschmaus; Fussvolk und Reiterei, Wagen und Schiffe, Gefangene und Kriegsbeute werden über die Bühne geführt wie in den Tagen des Pompejus [1]). Diese scharfe Ausfälle gegen den verkehrten Zeitgeschmack zeigen uns, dass Horaz in der Ars poetica das Publikum so, wie er es wünscht, fingiert, ein Bild, dem die Wirklichkeit Hohn sprach. Für die theoretische und gräzisierende Art der Belehrungen Horazens ist der grosse Platz bezeichnend, der dem Satyrspiel eingeräumt wird, das in seiner von Horaz geforderten, griechischen Form in Rom nie wirkliche Aufnahme gefunden. Aber auch hier spricht er von einer wirklichen Aufführung [2]). Der Ausgang hat gezeigt, dass er sich in seinen Bestrebungen, die römische Satyrspiel-Atellane [3]) durch das griechische Satyrspiel zu veredeln vergebens auf den besseren Geschmack der Ritter berief.

Die Forderungen des Horaz sind einer tiefen Achtung für das Drama und einer ernsten Auffassung seiner grossen Aufgabe entsprungen; es war aber unvermeidlich, dass durch ihre Durchführung der Zwiespalt zwischen Dichter und Publikum vergrössert werden musste, so dass das Drama der Lebensluft der öffentlichen Bühne beraubt wurde; Horaz hat gesiegt ausser in einem Punkt: die psychologische Wahrheit, die er als das Höchste des Dramas verlangte, ist durch die schön klingenden, aber hohlen und inhaltsarmen rhetorischen Phrasen verdrängt worden. So ging die Tragödie auch ihrer inneren Lebenskraft verlustig.

Das aus den literaturkritischen Briefen des Horaz [4]) gewonnene Bild wird durch den tatsächlichen Tiefstand der dramatischen Produktion seiner Zeit bestätigt. Zwar strahlt uns die berühmte Tragödie Thyestes des L. Varius Rufus, der Freund des August und Herausgeber der Æneis, als ein leuchtender Stern entgegen. Sie wird neben der Medea des Ovid als die hervorragendste römische Tragödie gepriesen;

---

[1]) Ep. 2, 1, 182 *Sæpe etiam audacem fugat hoc terretque poetam*
*Quod numero plures, uirtute et honore minores,*
*Indocti stolidique et depugnare parati,*
*Si discordet eques, media inter carmina poscunt*
*Aut ursum aut pugiles: his nam plebecula gaudet.*
*Verum equitis quoque iam migrauit ab aure uoluptas*
*Omnis ad incertos oculos et gaudia uana.*
*Quattuor aut plures aulæa premuntur in horas,*
*Dum fugiunt equitum turmæ peditumque cateruæ;*
*Mox trahitur manibus regum fortuna retortis,*
*Esseda festinant, pilenta, petorrita, naues,*
*Captiuum portatur ebur, captiua Corinthus.*

[2]) A. P. 248. *Offenduntur enim, quibus est equus et pater et res,*
*Nec, siquid fricti ciceris probat et nucis emptor,*
*Æquis accipiunt animis donantue corona.*

[3]) Über die römischen *fabulæ satyricæ* oder mythologischen Atellanen s. Dieterich, Pulcinella S. 100 ff.; die Bemühungen des Horaz werden S. 124 f. gewürdigt.

[4]) Als Zeugnis von dramatischen Aufführungen kommt noch hinzu Sat. 1, 10, 39
*Nec redeant iterum atque iterum spectanda theatris.*

Quintilian achtet sie jeder griechischen gleich [1]. Nach der zufälligerweise erhaltenen Didaskalie [2] ist das Stück bei der Siegesfeier nach der Schlacht bei Actium aufgeführt worden und hat seinem Verfasser ein kaiserliches Freundesgeschenk von einer Million Sestertien eingetragen. Hier wirkt die griechische Spielordnung nach. In Griechenland war die Aufführung von den *neuen* Tragödien der Höhepunkt der musischen Agone; dementsprechend schreiben die Inschriften sehr oft vor, die beschlossenen Ehrungen bei den neuen Tragödien zu verkünden. Bei den römischen Spielen verhielt es sich ähnlich. So wollte ersichtlich auch Octavian die Siegesfeier durch die Aufführung eines neuen Meisterstückes der römischen Tragödie krönen. Er war selbst dramatisch interessiert, wie seine nie vollendete Tragödie Aias zeigt, von dem er witzig sagte, dass er nicht dem Schwert sondern dem Schwamm anheimgefallen war [3]. Vielleicht war es sogar auf seine direkte Veranlassung, dass das berühmte Stück gerade bei der Siegesfeier zu Gebot stand. Das eigentliche Feld des Varius war das Epos; als Epiker preist ihn Horaz [4]. Es ist unsicher, ob er je ein anderes Drama geschrieben hat [5].

Die sonst erwähnten Tragödien sind nur Versuche vornehmer Leute, die bald auf diesem, bald auf jenem Felde schriftstellerten; so Titius, Asinius Pollio und gar Ovid, dessen grosses Talent sicher nicht dramatisch war [6]. Noch unbedeutender waren Turranius und Graccus [7]. Der böse Zufall hat es gefügt, dass der einzige Dichter, von dem wir noch sicher wissen, dass seine Stücke über die Bühne gegangen sind, der von Horaz verspottete, tränenreiche Pupius ist, den die Scholien zur Stelle einen *tragoediographus* nennen [8]. Dabei muss man sich beruhigen, obgleich man auch an bürgerliche Rührstücke von der Art der Captivi denken konnte.

---

[1]) Quintil. 10, 1, 98 *Varii Thyestes cuilibet Græcarum comparari potest. Ouidii Medea uidetur mihi ostendere, quantum ille uir præstare potuerit.* Tacit. Dial. 12 *nec ullus Asinii aut Messallæ liber tam illustris est quam Medea Ouidii aut Varii Thyestes.* Philarg. zu Verg. ecl. 8, 10 *Varium, cuius exstat Thyestes tragoedia, omnibus tragicis præferenda.* Mart. 8, 18, 7 *Et Vario cessit* (sc. Maro) *Romani laude cothurni, Cum posset tragico fortius ore loqui.*

[2]) Sie steht mitten in dem Text der Origines des Isidorus von Sevilla in Cod. Paris. 7530 s. VIII. *Lucius Varus cognomento Rufus Thyesten tragoediam magna cura absolutam post Actiacam uictoriam Augusto ludis eius in scæna edidit; pro qua fabula sestertium deciens accepit.* S. Schneidewin. Rhein. Mus. 1 (42) 106 ff. u. 2 (43) 638.

[3]) Suet. Aug. 85; Macrob. 2, 4, 2; Suidas s. v. Αὔγουστος nennt neben Aias auch einen Achilles.

[4]) Hor. Sat. 1, 10, 43 *forte epos acer, Vt nemo, Varius ducit;* Od. 1, 6, 1 *Scriberis Vario fortis et hostium Victor, Mæonii carminis alite.*

[5]) Es beruht darauf, wie viel Gewicht man dem Plural beimessen will bei Porphyr. zu Hor. Od. 1, 6, 1 *fuit L. Varius et epici carminis et tragoediarum et elegorum auctor;* vgl. dagegen Philargyrus aaO.

[6]) Titius, Hor. ep. 1, 3, 12 *fidibusne Latinis*
*Thebanos aptare modos studet auspice Musa*
*An tragica desævit et ampullatur in arte.*
Über Pollio s. S. 10, Ovid o. A. 1.

[7]) Erwähnt in dem Dichterkatalog Ovids, ex ponto 4, 16, 29 u. 31.

[8]) Hor ep. 1, 1, 65 *rem facias — — — Vt propius spectes lacrimosa poëmata Pupi.* Dazu die pseudakronischen und cruquianischen Scholien mit dem spottenden Grabepigramm.

Die gräzisierende Tendenz ging bald so weit, dass die Römer Dramen in griechischer Sprache schrieben [1]). Freilich wurde dies dadurch erleichtert, dass das Griechische in Rom als Bühnensprache dem Latein gleichberechtigt war und in der Kaiserzeit immer mehr um sich gegriffen zu haben scheint [2]). Es zeigt jedenfalls, wie das Drama dem Volk entfremdet und zu litterarischer Spielerei ausgeartet worden war.

Auf dem vorgezeichneten Weg geht es in der Folgezeit schnell weiter abwärts; nur dass jetzt die Nachrichten über Aufführungen der Tragödien verstummen [3]). Der Atreus des Mam. Æmilius Scaurus [4]) und der Agamemnon eines Unbekannten, die während der Regierung des Tiberius ihre Verfasser ins Unglück stürzten, waren sicher nur durch Recitationen oder Abschriften bekannt geworden [5]). Lucan schrieb nach seinem Biographen Valla eine Medea wie Ovid, die er doch nicht vollendete. Bei Juvenal sind die Tragiker Hungerleider [6]); bei Martial Dilettanten, die sich in allem versuchen [7]), oder armselige Stümper [8]). Statius muss seine Agaue dem

[1] Asinius Pollio verfasste Tragödien auch in griechisher Sprache (Serv. zu Verg. ecl. 8, 10); ich sehe keinen Anlass die Nachricht zu bezweifeln. Germanicus hinterliess griechische Komödien (Suet. Calig. 3); Claudius schrieb eine, die in Neapel bekränzt wurde (Claud. 11). Dem Titus legt Eutropius 7, 21 (14) griechische Tragödien bei; Plinius d. j. schrieb eine mit vierzehn Jahren (ep. 7, 4). Von Pompejus Macer führt Stobæus (78, 7) griechische Verse an, die Welcker mit Recht einer Tragödie, vielleicht einer Medea, zuschreibt (Welcker, Die griech. Trag. (= Rhein. Mus. Suppl. 2) S. 1330, wo auch die übrigen Stellen besprochen sind).

[2]) Spiele des Cæsar und des August *per omnium linguarum histriones*, Suet. Cæs. 39, Aug. 43. *ludi latini* und *græci astici* in dem Säkularfest des August, acta lud. sæc. (Eph. epigr. 8, 225 ff.). Z. 156 f. usw.; vgl. u. Die griechische Komödie des Claudius, freilich in Neapel aufgeführt (vergl. vor. Anm.). Die komischen Schauspieler waren meistens Griechen, Juv. 3, 98 f. Die Muttersprache des Pantomimus war griechisch (s. u. S. 13), so auch in dem tragischen Gesangvortrag. Nero wird gewöhnlich griechische Arien vorgetragen haben, so in dem Suet. Ner. 46 überlieferten Fall *(obseruatum etiam fuerat nouissimam fabulam cantasse eum publice Oedipodem exulem atque in hoc desisse versu*: θανεῖν μ' ἄνωγε σύγγαμος, μήτηρ, πατήρ) und sicher auf den griechischen Künstlerreisen.

[3]) Über Pomponius Secundus und Seneca s. u.

[4]) Bezeichnenderweise war Scaurus ein hervorragender Redner, obgleich Seneca ihn wegen seiner Nachlässigkeit hart schilt; s. u. a. Schanz, Röm. Litt.-gesch. [2]II 2, 279.

[5]) Tac. ann. 6, 29 u. Dio Cass. 58, 24; Suet Tib. 61.

[6]) Juven. 7, 71 *poscimus ut sit*
*Non minor antiquo Rubrenus Lappa cothurno,*
*Cuius et alueolos et lænam pignerat Atreus*

Vgl. V. 10 *commissa quod auctio uendit*
*Stantibus, oenophorum tripedes armaria cistas*
*Alcitheon Pacci, Thebas et Terea Fausti.*

[7]) Martial klagt 12, 94, dass Tucca ihn in allen Litteraturarten, auch in der Tragödie, nachahmt; das darf nicht zu streng genommen werden, denn dann müsste man auch Martial Tragödien zuschreiben. Canius Rufus 3, 20, 7 *An in cothurnis horridus Sophocleis?* usw. Varro 5, 30 *Varro, Sophocleo non infitiande cothurno Nec minus in Calabra suscipiende lyra.*

[8]) Ligurinus, Mart. 3, 45 *Fugerit an Phoebus mensas coenamque Thyestæ*
*Ignoro: fugimus nos, Ligurine, tuam — — —*
*Sed nihil omnino te recitante placet*

Bassus, 5, 53 *Colchida quid scribis, quid scribis, amice, Thyesten?*
*Quo tibi nel Nioben, Basse, nel Andromachen?*

Pantomimen Paris verkaufen, damit sie umgemodelt ihm als Libretto dienen sollte [1]); so wenig war an die Aufführung einer Tragödie auch eines berühmten Dichters zu denken.

Gut unterrichtet sind wir über die tragische Schriftstellerei des Curiatius Maternus dank dem Dialogus de oratore des Tacitus, wo er das Wort für die Dichter führt. Er dichtet ausschliesslich für die Recitation; an eine Aufführung ist kein Gedanke [2]). Er hat dieselbe Lust auf die politischen Verhältnisse Anspielungen zu machen, die Tiberius vielleicht nicht mit Unrecht bei Scaurus fand und die so gut bekannt ist aus den vielen Zufällen, wo das Theaterpublikum die auf der Bühne gesprochenen Worte mit oder gegen die Absicht des Dichters und des Schauspielers auf den Kaiser oder sonst einen bekannten Mann bezog. Maternus ist hierin weiter gegangen als die früheren, und ist sichtlich stoltz darauf. Als seine Freunde fürchten, dass sein Cato ihm Ungunst zugezogen habe, erwidert er, dass sein Thyestes das Ausgelassene hinzufügen werde. Er rühmt sich durch die Recitation einer Tragödie die Macht des Vatinius [3]) gebrochen zu haben, was jedenfalls eine Hyperbole ist. Es ist nicht zu wundern, dass, als die öffentliche Redefreiheit ganz unterdrückt wurde, und ihre letzte Zufluchtsstätte in den tumultuarischen Beifallsäusserungen des Theaterpublikum gefunden hatte [4]), dem Dramatiker der Gedanke kam, auf diese Weise dem Missvergnügen mit den Herrschenden Luft zu machen. Darauf mag es beruhen, dass Maternus so sehr die Prætexta huldigt [5]). Freilich wurde

---

*Materia est, mihi crede, tuis aptissime chartis*
*Deucalion uel, si non placet hic, Phaethon.*

[1]) Juv. 7, 87 *Esurit intactam Paridi nisi uendit Agauen.*

[2]) Tac. Dial. 2 *postero die quam Curiatius Maternus Catonem recitauerat, cum offendisse potentium animos diceretur, tanquam in eo tragoediæ argumento sui oblitus tantum Catonem cogitasset* etc. 3 *si qua omisit Cato, sequenti recitatione Thyestes dicat; hanc enim tragoediam disposui iam et intra me ipse formaui — — — — adeo te tragoediæ istæ non satiant, inquit Aper, quo minus omissis orationum et causarum studiis omne tempus modo circa Medeam, ecce nunc circa Thyestem consumas? — — — — etiam si non nouum tibi ipse negotium importasses, ut Domitium et Catonem, id est nostras quoque historias et romana nomina Græculorum fabulis aggregares.* Besonders bezeichnend 11 *recitatione tragoediarum et ingredi famam auspicatus sum, cum quidem in Nerone inprobam et studiorum quoque sacra profanantem Vatinii potentiam fregi.*

[3]) Diese Korrektur für das handschriftliche *vaticinii* ist notwendig. Welckers Verteidigung aaO. 1462 ff. ist zu künstlich. Für *in Nerone* konjiciert L. Müller, Fleckeisens Jahrb. 97 (68) 417 ff. *inperante Nerone* und meint, dass Maternus durch die Aufführung des Drama den Kaiser gezwungen hatte seinen Gunstling zu entlassen. Ohne in Betracht zu ziehen, dass es unzulässig ist eine Aufführung anzunehmen, da Maternus nur für die Recitation dichtete, überschätzt Müller den Einfluss des Dichters gewaltig. Was der Kaiser in einem solchen Falle getan hätte, zeigt der Vorgang des Tiberius gegen Scaurus deutlich um anderes zu verschweigen. Es war ein zu gefährlicher und hoffnungsloser Versuch auf diese Weise die Günstlinge des Kaisers zu stürzen. Die Macht des Vatinius kann Maternus nur gebrandmarkt haben, und das kann er wie viele guten Patrioten nach dem Tod des Nero getan haben. Dann besteht nicht der geringste Anlass *in Nerone* zu ändern. Nero konnte eben so gut wie Octavia einen tragischen Stoff abgeben.

[4]) Vgl. Friedländer, Sittengesch. Roms[6] 2, 441 f.

[5]) Cato, Domitius, Nero; auf die andere Seite Thyestes, wenn er ausgeführt wurde und mehr beispielshalber genannt c. 9 *cui bono est, si apud te Agamemnon aut Iason diserte loquitur?*

durch diesen Nebenzweck die schon von der Rhetorik überwucherte Tragödie ihrer wahren Natur noch mehr entfremdet.

Zur Zeit der Abfassung von dem Dialogus des Tacitus war die Recitation die einzige Weise eine Tragödie an die Öffentlichkeit treten zu lassen. Die Sitte muss also beträchtlich früher erstanden sein. Nun hat Asinius Pollio die öffentliche Recitation eingeführt; er schrieb auch Tragödien, die Horaz und Vergil sehr preisen[1]. Da Pollio ein scharfer Kritiker und dem verständnislosen, grossen Publikum sehr abhold war, ist es am aller warscheinlichsten, dass er seine Tragödien einem auserlesenen Kreis auch recitatorisch vorgetragen hat. Der Umstand, dass er auch Tragödien in griechischer Sprache verfasste, zeigt, dass er nicht führ die Bühne arbeitete. Bei Persius, Juvenal, Plinius finden wir die Recitation in voller Blüte[2]. Es ist der magere Ersatz der Bühne, die wegen des Bemühens der Verfasser dem anders gearteten römischen Publikum die attische Feinheit, zwar mit rhetorischen Phrasen versetzt, aufzuzwängen der Tragödie verschlossen worden war. Plinius aaO. fühlt auch das Unnatürliche hierin; aus einem anderen Brief[3] geht es hervor, dass es mitunter bei der Recitation gerade so gemacht wurde wie in dem Pantomimus; einer trug die Verse vor, während der Verfasser den Vortrag mit sehr lebhaften Mienen- und Gebärdenspiel begleitete, was Plinius sogar mit dem Wort *saltare* bezeichnet. Der Pantomimus hat auf der Bühne die Tragödie aus dem Feld geschlagen; jetzt dringt er auch in das Auditorium hinein! Besseres Zeugnis für den römischen Geschmack ist nicht vonnöten.

Die Tragödie fristete also eine Scheinexistenz in den Recitationen der literarisch Interessierten, bis die Not der Zeiten solche Spielerei verbot. Der lange vorbereitete Umschlag kann zeitlich zwischen engen Grenzen festgelegt werden; seit der Zeit des Horaz kann eine für die Bühne gedichtete Tragödie nicht nachgewiesen werden. Jetzt werden wir sehen, dass die alten Stücke, die zu dieser Zeit sich noch in der Volksgunst behaupteten, auch seit jener Zeit verschwunden sind. Ein so rapider Niedergang beruht nicht nur auf dem Verfall der Tragödie und der Abneigung des

---

[1]) Vergl. ecl. 8, 10; Hor sat. 1, 10, 42 1, od. 2, 1, 9 *paullum seueræ musa tragoediæ desit theatris.* Dass hieraus zu schliessen ist, dass die Tragödien für die Bühne bestimmt waren (Schanz, Röm. Litt.-gesch. ²II, 1, 23 A. 1), ist falsch. Es kann metaphorisch gesagt sein (vgl. o.!); ferner bezeichnet *theatrum* auch gerade das Auditorium der Recitatoren; so Hor. ep. 1, 19, 41 *spissis indigna theatris scripta pudet recitare.*

[2]) Persius 1, 32 ff. Juven. 1, 1.

*Semper ego auditor tantum? numquamne reponam*
*Vexatus totiens rauci Theseide Cordi?*
*Inpune ergo mihi recitauerit ille togatas,*
*Hic elegos? inpune diem consumpserit ingens*
*Telephus aut summi plena iam margine libri*
*Scriptus et in tergo necdum finitus Orestes?*

Plin ep. 7, 17 *an tragoediam (sc. recitari), quæ non auditorium, sed scænam et actores, an lyrica, quæ non lectorem, sed chorum et lyram poscunt, at horum recitatio usu iam recepta est.*

[3]) Plin ep. 9, 34 *ipse nescio quid illo legente interim faciam, sedeam defixus et mutus et similis otioso, an, ut quidam, quæ pronuntiabit murmure oculis manu prosequar, sed puto me non minus male saltare quam legere.*

Publikum; er hat eine vollgültige Ursache: das Aufkommen des Pantomimus. Schon in den letzten Jahrzehnten des Freistaats war, wie schon auseinandergesetzt worden ist, das nach den griechischen Normen behandelte Drama dem Volk entfremdet worden, und das Volk hatte auch keinen rechten Sinn für das Drama. In diesem Dilemma ist einem genialen Kopf der Einfall gekommen, aus dem Drama das herauszunehmen, was durch das äussere Gepränge und die Virtuosität der Leistungen der grossen Menge zusagte und den höher Gebildeten doch als eine wesensverwandte Kunst erscheinen musste.

Als Begründer des Pantomimus gilt allgemein Pylades; Hieronymus (nach Sueton) setzt die Erfindung in das Jahr 23 v. Chr.[1]). Neben ihm tritt sein gleichalteriger Rival Bathyllos mit denselben Ansprüchen auf[2]). Der Streit pflegt so geschlichtet werden, dass man Pylades die Erfindung des tragischen, Bathyllos die des komischen Pantomimus zuschreibt. Das ist schon die alte auf Aristonikos zurückgehende Schulmeinung[3]). Das lässt man noch heute so gelten, dass man sagt, Pylades habe an die Tragödie, Bathyllos an die Komödie angeknüpft. Das letztere ist aber falsch. Aristonikos meinte vielmehr, dass alle beide aus den drei Tanzarten des Dramas — auch der Sikinnis — die Elemente des Pantomimus herausgehoben hatten. Die Vorwurfe des Bathyllos sind eben so gut mythologisch wie diejenigen des Pylades. Plutarchus aaO. nennt Echo, Pan, Satyros nebst Eros. Einer seiner Nachfolger tanzt die Leda[4]). Zu diesem Genre gehörten sicher der Satyr und der Kyklop bei Horaz[5]) und die Geschichte von Ares und Aphrodite[6]). Mit der Komödie hat also das Genre des Bathyllos nichts zu tun, wenn man nicht die mythologische, travestierende mittlere Komödie heranziehen will, die längst tot war. Eher konnte man an das Satyrspiel denken, denn Dieterich hat in Rom mytholo-

---

[1]) Hieronymos (2 p. 143 Sch.) zu dem J. 23 v. Chr. aus Sueton p. 22 Reifferscheid) *Pylades Cilix, pantomimus, cum ueteres ipsi canerent atque saltarent, primus Romæ chorum et fistulam sibi præcinere fecit.*

[2]) Athen. 1 p. 20 D. τῆς δὲ κατὰ τοῦτον ὀρχήσεως τῆς τραγικῆς καλουμένης πρῶτος εἰσηγητὴς γέγονε Βάθυλλος ὁ Ἀλεξανδρεύς, ὅν φησι παντομίμους ὀρχήσασθαι Σέλευκος. τοῦτον τὸν Βάθυλλόν φησιν Ἀριστόνικος καὶ Πυλάδην, οὗ ἐστι καὶ σύγγραμμα περὶ ὀρχήσεως, τὴν Ἰταλικὴν ὄρχησιν συστήσασθαι ἐκ τῆς κωμικῆς, ἣ ἐκαλεῖτο κόρδαξ, καὶ τῆς τραγικῆς, ἣ ἐκαλεῖτο ἐμμέλεια, καὶ τῆς σατυρικῆς, ἣ ἐλέγετο σίκιννις. Suidas s. v. ὄρχησις παντόμιμος sehr verkürzt. Zosimos 1. 6, 1 τὰ εὐθὺς συμπεσόντα κατὰ τὴν Ὀκταβιανοῦ βασιλείαν. ἥτε γὰρ παντόμιμος ὄρχησις ἐν ἐκείνοις εἰσήχθη τοῖς χρόνοις, οὔπω πρότερον οὖσα, Πυλάδου καὶ Βαθύλλου πρῶτον αὐτὴν μετελθόντων.

[3]) S. Plut. qu. symp. p. 711 F ἀποπέμπω δὲ τῆς ὀρχήσεως τὴν Πυλάδειον, ὀγκώδη καὶ παθητικὴν καὶ πολυπρόσωπον οὖσαν — — — δέχομαι τὴν Βαθύλλειον αὐτόθεν πέζαν τοῦ κόρδακος ἁπτομένην, Ἠχοῦς ἤ τινος Πανὸς ἢ Σατύρου σὺν Ἔρωτι κωμάζοντος ὑπόρχημά τι διατιθεμένην verglichen mit der eben angeführten Athenæusstelle. Seneca, controv. 3, præf. 10 *Pylades in comoedia, Bathyllus in tragoedia multum a se aberrant.*

[4]) Juven. 6, 63 *Chironomon Ledam molli saltante Bathyllo* etc. Der Name eines berühmten Künstlers war in seiner Schule erblich, Friedländer, Sittengesch. Roms [6]2, 622 ff.

[5]) Hor. ep. 2, 2, 124 *torquebitur ut qui*
*Nunc Satyrum, nunc agrestem Cyclopa mouetur.*

[6]) Von einem Pantomime zur Zeit des Neros getanzt, Lukian, de salt. 63.

gische Atellanen nachgewiesen, die auch *fabulæ satyricæ* genannt werden. Gegen alle gilt der Einwand, dass der mythologische Stoff travestierend und burlesk behandelt wurde; das Genre des Bathyllos war aber nicht travestierend; es unterschied sich vielmehr von dem tragischen des Pylades dadurch, dass es leichtere, oft auf schlimmen Sinnenkitzel absehende Stoffe vorzog. Dass eine Artverschiedenheit nicht bestand, zeigt Seleukos bei Athenäus aaO., der Bathyllos den tragischen Pantomimus erfinden lässt. Dieser Unterschied zwischen traurig-fröhlich ist dann nach dem herkömmlichen Schema tragisch-komisch ausgelegt worden, wofür die angeführte Senecastelle bezeichnend ist [1]).

Der Pantomimus war eine von den Erfindungen, die der Zeitgeist selbst hervorzurufen scheint, und daher gleichzeitig von mehreren gemacht wird. Pylades ist zu der Ehre gekommen, als der eigentliche Begründer angesehen zu werden, einmal weil sein Genre den grössten Erfolg hatte, und ferner weil er über den Pantomimus ein Buch schrieb [2]). Der Pantomimus ist in Rom geboren; in der Athenäusstelle heisst er der italische Tanz; er wird auch als eine echt römische Schöpfung angesehen, und man leitet ihn aus einer spezifik römischen Veränderung in der Aufführung der Dramen her, daraus nämlich dass schon seit Livius Andronicus neben dem Flötenspieler ein Sänger gestellt wurde, der das Canticum absang, und dessen Gesang der Schauspieler durch Gesten begleitete [3]). Es mag als möglich zugestanden werden, dass aus dem einen Flötenspieler ein Orchester mit allerlei verschiedenen Instrumenten und aus dem Sänger ein ganzer Chor werden konnte, wie wir es in dem Pantomimus finden; verhängnissvoll für diese anscheinend schlagende Kombination ist, dass die Begründer des Pantomimus aus griechischer Kunstübung hervorgegangen sind. In dem Abschnitt des Macrobius (2, 7, 12—19), dem wir die meisten Nachrichten über Pylades verdanken, spricht er griechisch auch zum Kaiser und Publikum. Der dort erwähnte Pantomimus war in griechischer Sprache abgefasst. Pylades stammte aus Kilikien, sein Nebenbuhler Bathyllos aus Alexandrien, Hylas aus Salmakis, Nomius aus Syrien [4]); auch Theoros führt einen griechischen Namen wie fast alle späteren Pantomimen.

Damit stimmen die Ansichten der Alten, ja, des Pylades selbst, über die Vorstufen des Pantomimus überein; als solche betrachten sie nicht, wie man jetzt tut, das Drama, sondern die mimetische Orchestik. Sueton sieht den Inhalt der Erfindung des Pylades darin, dass er einen Chor und Flötenbläser seinen Tanz mit Gesang und Musik begleiten liess, während seine Vorgänger selbst auf einmal

[1]) Die richtige Bemerkung Welckers hierzu aaO. 1476 A. 83 scheint in Vergessenheit geraten zu sein.

[2]) Athen. aaO. S. 11 A. 2.

[3]) Boissier, de la signification des mots saltare et cantare tragoediam, Revue archéol. N. S. 4 (61) 333 ff., ein Aufsatz, der neben Lukians Schrift περὶ ὀρχήσεως noch das wertvollste für das Verständnis dieser Kunstart bietet. Sein Schüler Brunel, de tragoedia apud Romanos circa principatum Augusti corrupta (Thèse, Paris 1884) führt seine Ansichten näher aus.

[4]) Dessau I. L. S. 2, 5197 Sehr charakteristisch ist, dass in der sonst lateinischen Inschrift des Pantomimen Apolaustus Memphius aus 199 n. Chr., aaO. 5191, die Titel der Stücke griechisch gegeben sind.

getanzt und gesungen hatten [1]). Die eigene Meinung des Pylades war dieselbe nach einer Anekdote [2]), die wahrscheinlich authentisch ist — alle die von ihm hier erzählten Anekdoten tragen das Gepräge der Wahrheit — oder wenigstens sicher die Meinung seiner eigenen Zeit wiederspiegelt. Auf die Frage des August, welche die von ihm in der Tanzkunst eingeführte Neuerung sei, erwiderte er mit dem homerischen Vers

αὐλῶν συρίγγων τ' ἐνοπὴν ὅμαδόν τ' ἀνθρώπων (K 13)

August meinte also, dass Pylades von der Tanzkunst ausgegangen war, und die Antwort wäre falsch, wenn er von der römischen Vortragsweise der Tragödien ausgegangen wäre; denn auf der Bühne gab es schon einen Flötenbläser und ein Gewühl von Menschen. Die Vorgänger des Pylades traten als Einzeltänzer auf.

Dieses Verhältnis und die Tatsache, dass Pantomimen in griechischer Sprache aufgeführt wurden und dass die Begründer aus griechischer Schule hervorgegangen sind, zwingen uns von der herkömmlichen Ansicht von dem ausschliesslich römischen Ursprung des Pantomimus etwas abzugehen und in der griechischen Welt nach seinen Vorstufen Umschau zu halten, wenn die Erfindung auch in Rom gemacht worden ist und von dort ausgehend ihren Siegeszug durch die antike Welt gemacht hat.

Von den Einzeltänzern, die Vorgänger des Pylades waren, wissen wir sehr wenig. Da sie es zu grossem Ansehen bringen konnten, muss ihre Kunst sehr beliebt gewesen sein. Der Tänzer Archelaos schätzte König Antiochos θεὸς am höchsten unter seinen Freunden [3]). Zum grössten Teil sind sie in die Scharen der Spassmacher und Possenreisser aufgegangen, die sich überall herumtrieben [4]). Schon in der besten Zeit Athens finden wird pantomimenhafte Tänze, Darstellungen von Chariten, Horen und Nymphen zur Flötenbegleitung zur Belustigung bei den Symposien getanzt [5]). Auch die Kunsttänzer sind aus dem volkstümlichen Tanz

---

[1]) AaO. S. 11 A. 1. Dasselbe sagt Lukian de salt. 30 πάλαι μὲν γὰρ οἱ αὐτοὶ καὶ ᾖδον καὶ ὠρχοῦντο· εἶτ' ἐπειδὴ κινουμένων τὸ ἆσθμα τὴν ᾠδὴν ἐπετάραττεν, ἄμεινον ἔδοξεν ἄλλους αὐτοῖς ὑπᾴδειν. Brunel aaO. 7. 1 bezieht dies irrig auf die Trennung von Gesang und Gestikulation durch Livius Andronicus. Hätte Lukian die Schauspielerkunst im Sinn gehabt, hätte er ὑπεκρίνοντο, nicht ὠρχοῦντο gesagt.

[2]) Macrob. 2, 7, 18 *hic quia ferebatur mutasse rudis illius saltationis ritum, quæ apud maiores uiguit et uenustam induxisse nouitatem, interrogatus ab Augusto quæ saltationi contulisset, respondit* usw.

[3]) Athen 1 p. 19 C Ἡρόδοτος δὲ ὁ λογόμιμος, ὥς φησιν Ἡγήσανδρος, καὶ Ἀρχέλαος ὁ ὀρχηστὴς παρὰ Ἀντιόχῳ τῷ βασιλεῖ μάλιστα ἐτιμῶντο τῶν φίλων. Der λογόμιμος setzt einen ἔργῳ μιμούμενον voraus, d. h. nach römischem Sprachgebrauch *saltator*. Noch andere Namen von Tänzer, Athen. 1 p. 22 C f.

[4]) Jene Leute besassen oft eine ganz besondere Nachahmungsfähigkeit, die sie zum parodischen Zweck ausübten. Zu einem besonderen Ruhm haben es gebracht Straton aus Tarent und ein anderer Italiker Oinonas (der Name wahrscheinlich korrupt), der die Kitharöden parodierte und den Kyklopen trillern und Odysseus Kauderwelsch sprechen liess (Aristoxenes bei Athen. 1 p. 19 F, vgl. 14 p. 638 B). Eudikos ahmte Athleten und Faustkämpfer nach. Für Rom s. Friedländer in dem Kommentar zu Petron c. 64. Diese Genre war sehr beliebt und endet in den Mimus.

[5]) Xen. Symp. 7, 5 εἰ δὲ ὀρχοῖντο πρὸς τὸν αὐλὸν σχήματα, ἐν οἷς Χάριτές τε καὶ Ὧραι καὶ Νύμφαι γράφονται, πολὺ ἂν οἶμαι αὐτούς τε ῥᾷον διάγειν καὶ τὸ συμπόσιον πολὺ ἐπιχαριτώτερον εἶναι.

hervorgegangen. Der Tanz hat immer und überall eine Neigung eine kleine Handlung mimetisch darzustellen. Es liegt für unsren Zweck zu weit ab die volkstümlichen Mummenschänze anzuziehen, dagegen muss an unsre noch lebendigen 'Volkstänze' und den bei allen Naturvölkern vorkommenden Waffentanz erinnert werden. Die gleichen Erscheinungen begegnen in Griechenland. Xenophon (Anab. 6, 1, 5) erzählt, dass bei einem Gelage des König Seuthes die Thraker einen Waffentanz aufführten, der damit endete, dass einer einen anderen zu niederstossen vorgab und der Waffen beraubte, worauf er ein Siegeslied singend fortging und der vorgegebene Tote von seinen Kameraden weggetragen wurde. Darauf führten die Magneten und Ainianen einen Καρπαία genannten Tanz auf, der einen Streit zwischen einem säenden Landmann und einem Räuber darstellte [1]; beide Tänze begleitete die Flöte. Auf dieser mimetischen Art der alten Waffentänze beruht es, dass die Pyrrhiche in der Kaiserzeit zu einer Art Balette geworden ist [2]. Unseren Volkstänzen ähnlich war die ἄνθεμα, bei der das Tanzlied von den entsprechenden Gebärden begleitet wurde [3]. Viele, vielleicht die meisten der überlieferten Tänze sind mimetischer Art und ahmen eine Situation oder eine kleine Handlung nach [4].

Der unbekannte Verfasser [5], aus dem Athenäus die in der Epitome des ersten Buches bewahrten, ziemlich durcheinander geworfenen Notizen über die Tanzkunst geliehen hat, bekundigt, als er diese alten Tänze mit dem Pantomimus in einen Zusammenhang bringt, ein anderes Urteil als die Neueren, die diesen Gesichtspunkt ausser Acht lassen. Es liegt in der Natur der Sache, dass die Alten hierin Recht behalten. Die mimetischen, volkstümlichen Tänze haben sich in zwei Richtungen entwickelt, indem entweder der Tanzchor als ein Ganzes kunstmässiger ausgebildet wurde — daraus zuletzt die balettenartige Pyrrhiche —, oder aber der

---

[1] Die Darstellung ist so malend, dass ich die Stelle hersetze. Xen. anab. 6, 1, 8 ὁ μὲν παραθέμενος τὰ ὅπλα σπείρει καὶ ζευγηλατεῖ πυκνὰ μεταστρεφόμενος ὡς φοβούμενος· λῃστὴς δὲ προσέρχεται· ὁ δ' ἐπειδὰν προΐδηται, ἀπαντᾷ προσαρπάσας τὰ ὅπλα καὶ μάχεται πρὸ τοῦ ζεύγους· καὶ οὗτοι τοῦτ' ἐποίουν ἐν ῥυθμῷ πρὸς τὸν αὐλόν· καὶ τέλος ὁ λῃστὴς δήσας τὸν ἄνδρα καὶ τὸ ζεῦγος ἀπάγει· ἐνίοτε δὲ καὶ ὁ ζευγηλάτης τὸν λῃστήν. εἶτα παρὰ τοὺς βοῦς ζεύξας ὀπίσω τὼ χεῖρε δεδεμένον ἐλαύνει. Das liest sich fast wie die Schilderung eines Pantomimus, nur dass hier mehrere beteiligt sind. Die unnatürliche Virtuosität eine Person alle verschiedenen Rollen darstellen zu lassen, ist eine Erfindung der Spassmacher und Possenreisser.

[2] Friedländer, Sittengeschichte Roms⁶ 2, 462 ff.

[3] Athen. 14 p. 629 E ταύτην δὲ ὠρχοῦντο μετὰ λέξεως τοιαύτης μιμούμενοι καὶ λέγοντες·
ποῦ μοι τὰ ῥόδα, ποῦ μοι τὰ ἴα, ποῦ μοι τὰ καλὰ σέλινα;
ταδὶ τὰ ῥόδα, ταδὶ τὰ ἴα, ταδὶ τὰ καλὰ σέλινα.

[4] Athen. aaO. und besonders Pollux 4, 99 ff., aus dem ich einige Namen und Sätze beispielsweise heraushebe: ξιφισμός — κωμαστική μάχην καὶ πληγὰς ἔχουσα — τὸ δὲ ἀγγελικὸν ἐμιμεῖτο σχήματα ἀγγέλων — ὁ δὲ μορφασμὸς παντοδαπῶν ζώων ἦν μίμησις — σκώψ — λέων — οἱ δὲ ὑπογύπωνες γερόντων ὑπὸ βακτηρίαις τὴν μίμησιν εἶχον — μιμητικὴν δὲ δι' ἧς ἐμιμοῦντο τοὺς ἐπὶ τῇ κλοπῇ τῶν ἑώλων κρεῶν ἁλισκομένους (deutlich kunstmässig ausgebildet).

[5] Vgl. Bapp, Leipz. Stud. 8, 139 ff.

Vortänzer besonders hervortrat und zu einem Tanzvirtuosen wurde[1]), einige Namen von solchen sind bereits erwähnt. Der Tanzchor blieb noch um die Bewegungen des Tänzers mit dem Tanzlied zu begleiten — die Flötenbegleitung daneben ist selbstverständlich — und das antike Tanzlied hatte wie das heutige, wie die dürftigen geretteten Brocken zeigen, denselben Charakter wie das Libretto des Pantomimus, indem es den Text zu den ausgeführten Bewegungen lieferte.

Im einzelnen lässt sich diese Entwicklung freilich nicht belegen, sobald aber der Solotänzer selbständig wurde, ist die Eigenart des Pantomimus vorhanden; es ist aber noch weit zu der Kunst, die Rom und die Kaiserzeit entzückte. Es haben sich verschiedene Elemente vereint, die kunstlose Mimetik der volkstümlichen Tänze zu einer sinnesberückenden Kunst auszubilden. Einige der früheren Kunstarten zeigten in der späteren Zeit stark nach der mimetischen Einzelleistung hinüber, wodurch sie den Boden für den Pantomimus bereiteten. Vor allem gilt dies von dem Dithyrambus, der mit dem modernen Oper verglichen worden ist. Der Vergleich ist unrichtig, insofern in dem Dithyrambos ein einzelner Virtuos, der Flötenspieler, fast Alleinherrschaft erlangt. Die mimetische Tendenz trat recht früh stark hervor. In dem berühmtesten Dithyrambos des Philoxenos, Kyklops, sang der Unhold ein schmachtendes Liebeslied auf Galatea, der Dichter selbst führte als Odysseus den zweiten Chor. Ein solcher Doppelchor war eine Ausnahme; im Allgemeinen war der Chorführer nur einer, so dass seine Virtuosität gegen den Hintergrund des Chors sich auf das glänzendste hervorheben konnte. Wie weit man in dem Ausdruck des Inhalts durch Gebärden ging — Tanz, würden die Alten gesagt haben — lehrt am schlagendsten die Erzählung, dass in einer Skylla, wohl aus dem Dithyrambencyklus Odysseia des Timotheos, die Choreuten den Chorführer zupften, um das Wegschnappen der Gefährten des Odysseus zu veranschaulichen; zuletzt artete das zu einem pantomimenartigen Tanz aus und wurde auch Tanz genannt[2]). Der Name Dithyrambos erscheint nicht unter den thymelischen Spielen Griechenlands[3]), zu denen er seiner Natur nach gehörte, obgleich die Art bis in die

---

[1]) Wie früh ein einzelner Tänzer sich besonders hervortat, zeigen sehr alte Inschriften; die überhaupt älteste attische auf der Dipylonkanne ὃς νῦν ὀρχηστῶν πάντων ἀταλώτατα παίζει, τοῦτο δεκᾶν μιν (wegen der Lesung s. Athen. Mitth. 18 (1893) 225 ff.) und theräische Felsinschriften, IG XII, 3, 540 II Εὔμηλος ἄριστος ὀρχηστάς und suppl. 543 a Βάρβαξ ὀρχηστάς τε ἀγαθός

[2]) Aristotel. A. P. 26 οἷον οἱ φαῦλοι αὐληταὶ κυλιόμενοι, ἂν δίσκον δέῃ μιμεῖσθαι, καὶ ἕλκοντες τὸν κορυφαῖον, ἂν Σκύλλαν αὐλῶσιν. Paus. 9, 12, 6 Pronomos λέγεται δὲ ὡς καὶ τοῦ προσώπου τῷ σχήματι (wird das nicht sogar von einer Maske zu verstehen sein? Einem Flötenbläser ist jedes Mienenspiel unmöglich, nicht aber das Tragen einer Maske) καὶ τῇ τοῦ παντὸς κινήσει σώματος περισσῶς δή τι ἔτερπε τὰ θέατρα. Athen. 1 p. 22 C Θεόφραστος δὲ πρῶτόν φησιν Ἄνδρωνα τὸν Καταναῖον αὐλητὴν κινήσεις καὶ ῥυθμοὺς ποιῆσαι τῷ σώματι αὐλοῦντα. ὅθεν σικελίζειν τὸ ὀρχεῖσθαι παρὰ τοῖς παλαιοῖς.

[3]) Die Zeugnisse von den thymelischen Spielen, die ihren Namen haben, weil die Auftretenden ihren Platz bei dem Altar (θυμέλη) der Orchestra hatten (Bethe, Proleg. zu der Gesch. des Theaters im Altertum S. 268 f.) sind zusammengestellt worden von J. Frei, de certaminibus thymelicis, Diss. Basel 1900. Für die Entstehungsgeschichte des Pantomimus wäre es von einem gewissen Interesse zu erkennen, inwiefern sie nach Rom übertragen worden sind. Dem Namen nach sind sie sehr selten acta lud. sæc. (Eph. epigr. 8, 225 ff.) Z. 156: *græcos thymelicos in theatro Pompei h. III*, vgl. 160. Apulej., de magia, 13. *quid enim si choragium thymelicum possiderem, num ex eo*

nachchristliche Zeit fortlebte. Also kann er nicht verschwunden sein, nur unter andere Namen verschoben worden sein, und man erkennt ihn in den Formeln einiger Inschriften des 3. und 2. Jahrhunderts v. Chr. ὁ δεῖνα ηὔλει, ὁ δεῖνα ἐδίδασκε [1]). Der Flötenspieler ist die Hauptperson wie bei Aristoteles, er wird daher jetzt χοραύλης genannt, der nach dem Kitharöd der am höchsten bezahlte Künstler ist.

Ein solches Gebärdenspiel, wie die erwähnten Auleten prästierten, braucht seinen Mann ganz; wenn die lästige Flöte einem anderen überlassen wird, entpuppt sich der Flötenbläser als ein Pantomime. Man wird aber als einen Hauptunterschied vorhalten, dass der Flötenbläser wie der Solotänzer unmaskiert war, während der Pantomime die Maske und die Tracht des Tragöden trug. Es erübrigt aber also noch den Einfluss der Tragödie zu besprechen; denn durch den engen Anschluss an sie wurde der Pantomimus zu seiner vollen Blüte entfaltet. Es ist aber zu bemerken, dass noch bis tief in die Kaiserzeit hinein die ältere Aufführungsweise ohne Maske bestand, indem der Tänzer mit dem blossen Gewand z. B. die Haare der Venus oder die Geissel der Furien widergab [2]).

Die wandernden dionysischen Techniten haben sich bald dazu verstanden nicht ganze Tragödien aufzuführen, sondern einzelne Bravourstücke, in denen ihre Virtuosität sich in dem glänzendsten Licht zeigen konnte. Inschriftlich bezeugt ist eine solche Aufführung von Satyros aus Samos im ersten Jh. v. Chr. bei den delphischen Pythien, and zwar in dem Stadion, nicht im Theater [3]). Er griff aus den Bakchen des Euripides die Rolle des Dionysos heraus, die er als Gesang nebst einem Chor gab und fügte dazu die Zitherbegleitung; das Drama erschien also in der Kunstform der Kitharodik [4]). Als Crassus von den Parthern geschlagen und getötet worden war, wurde sein Haupt dem Partherkönig gebracht, gerade als der griechische Schauspieler Iason aus Tralles der königlichen Tischgesellschaft die Rolle der Agaue aus derselben Tragödie vorspielte. Er setzte den Kopf auf seinen Thyrsos und trug ihn in bakchischer Begeisterung umher, die Verse singend φέρομεν ἐξ ὄρεος ἕλικα νεότομον ἐπὶ μέλαθρα, μακάριον θήραν. Es kann sich nur von dem Vortragen einzelner Szenen handeln, da der Schauspieler nicht auf einer

---

*argumentare etiam uti me consuesse tragoedi syrmate histrionis crocota † orgia, aut centunculo mimi* wirft sie vollends mit den szenischen Aufführungen zusammen. In der Wirklichkeit waren sie dagegen sehr allgemein. Ich erinnere nur an die Neronien mit Wettkämpfen von Rednern, Dichtern und Kitharöden (Suet. Ner. 12), die Capitolien in denen sogar Chorocitharisten und Psilocitharisten auftraten (Suet. Dom. 4). Da die Orchestra in Rom von Zuschauern ockupiert war und die thymelischen Künstler auf der Bühne auftreten mussten, war der Unterschied zwischen Scenici und Thymelici hinfällig geworden. Die Zeugnisse fangen also erst in der Kaiserzeit an. Überhaupt ist von der Beschaffenheit der verschiedenen Arten der thymelischen Spiele auch in Griechenland gar zu wenig bekannt.

[1]) S. Crusius in Pauly-Wissowas Realenc. 5, 1228 ff.

[2]) Fronto, ap. ad M. Anton. de or. 4, 8 *histriones quom palleolatim saltant, caudam cycni, capillum Veneris, furiæ flagellum eodem pallio demonstrant.*

[3]) Dittenberger, Syll. inscr. græc.[2] 717 Σάτυρος Εὐμένους Σάμιος· τούτῳ πρώτῳ συμβέβηκεν μόνωι ἄνευ ἀνταγωνιστῶν αὐλῆσαι τὸν ἀγῶνα, καὶ ἀξιωθέντα ἐπιδοῦναι τῷ θεῷ καὶ τοῖς Ἕλλησι μετὰ τὸν γυμνικὸν (sc. ἀγῶνα) τῇ θυσίᾳ ἐν τῷ σταδίῳ τῷ Πυθικῷ ᾆσμα μετὰ χοροῦ Διόνυσον καὶ κιθάρισμα ἐκ Βακχῶν Εὐριπίδου.

[4]) Frei aaO. S. 45 versteht ihn irrtümlich als κιθαριστής

Bühne, sondern in dem Speisesaal auftrat, nachdem die Tische weggetragen waren. Es gab aber mehrere Rollen, auch die des Pentheus, und Wechselgesang mit dem Chor [1]). Die gleiche Sitte finden wir wenige Jahre später bei dem Leichenbegängnis des Cæsar in Rom. Man hat aus dem Armorum iudicium des Pacuvius und der Electra des Atilius einige Cantica herausgegriffen, die geeignet waren das Mitleid zu erregen und den Unwillen des Volks gegen die Mörder zu steigern [2]).

Für diese Vortragsweise, die die Einzelleistung in das glänzendste Licht rückte, eigneten sich vor allem die Gesangpartien der Tragödien, und man scheute sich nicht die Diverbien in lyrische Metra umzuarbeiten, damit sie als Text für den Gesang und die Musik besser passten. So muss schon Satyros getan haben, der die Rolle des Dionysos in den Bakchen des Euripides als ᾆσμα aufführte. Denn Dionysos hat in dem Stück nur wenige Zeilen in lyrischem Metrum (576—8, 580—1, 594—5) in einen Chorgesang eingestreut. Dies ist neben dem Pantomimus die einzige Art, auf die tragische Stoffe in der Kaiserzeit vorgeführt wurden; es wird genannt *cantare tragoediam* [3]). Die Nachrichten hierüber verdanken wir besonders der Liebhaberei des Nero, der es besonders liebte sich als Kitharöden und tragischen Sänger zu produzieren; sein grosser Stolz war seine Stimme. Vor allem war er aber Kitharöd so sehr, dass man von der Pisonischen Verschwörung witzig sagte; *non referre dedecori, si citharoedus demoueretur et tragoedus succederet, quia ut Nero cithara, ita Piso tragico ornatu canebat* (Tac. ann. 15, 65). Gerade dieser Ausdruck ist bezeichnend, er bedeutet ersichtlich etwas ganz anderes als *tragoediam agere*. Er kehrt wieder in dem Bericht von Thrasea Pætus, der den Zorn Neros erregte, weil er in Spielen seiner Heimatstadt in tragischer Tracht ein Lied vorgetragen hatte, bei den Iuvenalien aber sich seiner aufgezwungenen Aufgabe sehr lahm erledigte. Dio Cassius, der denselben Vorfall erzählt, gebraucht einen Ausdruck, aus dem wir wiederum auf eine wirkliche Aufführung einer Tragödie schliessen würden, falls wir nicht die genaue Angabe des taciteischen Parallelberichts hätten [4]). Ebenso wird Nero oft als Tragöde bezeichnet, obgleich er immer als tragischer Sänger, nicht als Schauspieler aufgetreten ist [5]). Eine andere Suetonstelle [6]) gibt weitere Einzelheiten über diese Art der Aufführung; sie war dieselbe, die Satyros einst in Delphi ausgeübt hätte. Das Drama wurde zu einem Libretto umgearbei-

[1]) Plut. Crass. 33 τραγῳδιῶν ὑποκριτὴς Ἰάσων ὄνομα Τραλλιανὸς ᾖδεν Εὐριπίδου Βακχῶν τὰ περὶ τὴν Ἀγαύην κτλ.

[2]) Suet. Cæs. 84.

[3]) Die Bedeutung hat Boissier aaO. aufgeklärt. Vgl. auch Grysar, Die Citharöden und die cantores tragœdiarum in der Kaiserzeit, Sitz.- ber. der Wiener Ak. 15 (55) 403 ff.

[4]) Tac. ann. 16, 21 *Patavi, unde ortus erat, ludis cetastis a Troiano Antenore institutis habitu tragico cecinerat.* Dio 62, 26 καίτοι ἐν Παταβίῳ τῇ πατρίδι τραγῳδίαν κατά τι πάτριον ἐν ἑορτῇ τινι τριακονταετηρίδι ὑποκρινάμενος.

[5]) Z. B. Dio 63, 22 ἤκουσα τραγῳδοῦντος; einige andere Stellen bei Grysar aaO. S. 418.

[6]) Suet. Ner. 21 *Tragœdias quoque cantauit personatus — — — inter cetera cantauit Canacen parturientem, Oresten matricidam, Oedipodem excæcatum, Herculem insanum, in qua fabula fama est, tirunculum militem positum ad custodiam aditus, cum eum ornari ac uinciri catenis, sicut argumentum postulabat, uideret, accurrisse ferendæ opis gratia.* Dieselbe Stücke hat Dio 63, 22 im Sinn εἶδον αὐτὸν δεδεμένον, εἶδον συρόμενον, κύοντα δή, τίκτοντα δή.

tet, das der Virtuos von einem Chor begleitet vortrug mit allen den Zubehören des tragischen Schauspielers ausgerüstet. Dieses Libretto wird daher genau wie das des Pantomimus *tragoedia* genannt und der Darsteller *tragoedus*[1]).

Die Tragödie wurde also in Einzelleistungen aufgelöst. Die Aufführung des Satyros, der vorher als Flötenbläser ohne Nebenbuhler gesiegt hatte, nennt Crusius aaO. einen Dithyrambos, was in gewissem Sinne richtig ist. Die Fassung der Inschrift zeigt aber, dass die Zuhörer sich des Zusammenhangs mit der Tragödie wohl bewusst waren. Wie sie die Vorstellung genannt haben, ist weniger wichtig. Es geht aber hieraus deutlich hervor, wie die Auflösung der alten Gattungen sie in einander fliessen lässt und wie aus dieser Verschmelzung neue Gebilde entstehen. Für einige von den Auleten war die schon seit lange wuchernde Mimetik zur Hauptaufgabe geworden; dadurch näherten sie sich dem Tanzkünstler, der sich aus den alten volkstümlichen mimetischen Tänzen herausgehoben hatte, so sehr, dass sie selbst Tänzer wurden. Andrerseits führten Tragöden als Einzelkünstler auserlesene Glanzstücke auf, und die Tragödie war der Kunstform des Dithyrambos und der Kitharodik[2]) angeglichen worden; in beiden kommt die Virtuosität der Einzelleistung immer mehr zur Geltung. Genossen aus dem Zunfte der dionysischen Techniten, vielleicht auch die Schauspieler selbst führten jene zu Vorlagen für Auleten und Kitharöden umgemodelten alten Tragödien auf; es war nur natürlich, dass sie die Maske und übrige tragische Ausstattung behielten. In der Tat ist alles vorbereitet für das Auftreten des Pylades und Bathyllos.

Ihre Bedeutung bestand darin, dass sie die durchschlagende Verbindung der einander berührenden Elemente und die richtige Form der Aufführung erkannten und den richtigen Boden dafür fanden. Die Stoffe, die die Tragödie immer wieder behandelt hatte, waren allen geläufig, die Gebildeten sahen in ihnen die höchsten Leistungen der Dichtkunst; sie waren aber abgeleiert. Die Art der Darstellung durch blosses Gebärdenspiel verlieh auf einmal den alten Stoffen den Reiz der Neuheit und sagte dem Sinn der Römer für das Virtuose und Reale zu. Das Neue ist also, dass der Pantomimus die Verknüpfung von der mimetischen Orchestik und den alten tragischen (bzw. mythologischen) Stoffen, die sich schon einander sehr genähert hatten, konsequent durchführte und dadurch sowohl das gebildete Publikum wie die grosse Masse befriedigte. Wenn auch früher ab und zu eine Tragödienszene pantomimisch dargestellt worden ist, was bei der Lage der Dinge sehr glaublich erscheint, war das nur ein vereinzelter Versuch ohne die Zielbewussheit des Pylades und Bathyllos.

---

[1]) Daher die bekannten Tragödientitel z. B. noch bei Juven. 8, 227

*Maiorum effigies habeant insignia uocis,*
*Ante pedes Domiti longum tu pone Thyestæ*
*Syrma vel Antigonæ personam vel Melanippæ,*
*Et de marmoreo citharam suspende colosso.*

[2]) Den Einfluss der Kitharodik schätzt Brunel aaO. 12 gebührlich auf; er irrt aber darin, dass er diesen Einfluss auf römischem Boden sucht; er machte sich natürlich viel früher in Griechenland geltend.

Der Pantomimus schliesst sich wie gesagt eng an das Drama an. Eine Zwischenstufe findet sich noch, wo der Pantomimus in Wiederspruch zu seinem Namen nicht allein auftritt, sondern gegen einen anderen agiert. Das setzt ein Witz des August voraus [1]). Jedenfalls war das eine Ausnahme; die Anekdote scheint mehr auf eine Art Wettstreit als auf ein Zusammenspielen zu deuten. Das Charaktäristische für den Pantomimen war vielmehr, dass er allein *alle* Rollen gab [2]). Der enge Anschluss an die Tragödie zeigt sich darin, dass der Pantomimus die fünf Akte beibehält [3]), dass die Alten den pantomimischen Tanz aus den Tanzarten des Drama herleiten (S. 11), obgleich in ihnen nichts vorkommt, das Rechnung tragen konnte für den Charakter des Pantomimus — gerade in ihnen ist sowohl die Mimetik wie die Einzelleistung unterdrückt —; ferner in der Stoffwahl. Das Libretto des Pantomimus war oft Umarbeitung einer bekannten Tragödie, wie Mnester kurz vor dem Tod Caligulas dieselbe Tragödie tanzte, die in den Spielen, wo König Philipp ermordet worden war, aufgeführt wurde [4]). Die Titel der Pantomimen sind zum grössten Teil mit denjenigen bekannter Tragödien identisch wie der rasende Aias, der rasende Herakles, Oedipus, Phædra, Orestes, Troades usw. [5]). Vor allem tritt dieses Verhältnis in der Terminologie scharf hervor. Der Pantomime ist ein Schauspieler so gut wie der Tragöde; die Römer nennen ihn *histrio*, Lukian braucht von ihm öfters das eigentlich dem Schauspieler zukommende Wort ὑποκρίνεσθαι. Boissier aaO. hat nachgewiesen, dass der Ausdruck *saltare tragoediam* das Aufführen von Pantomimen bedeutet. Daneben kommt auch *saltare canticum* vor, ein von den speziell römischen Bühnenaufführungen geliehener Ausdruck [6]).

Hier steht *tragoedia* geradezu für *pantomimus*, obgleich das Verbum *saltare* zeigt, wovon es sich handelt. Diese Bedeutung findet man aber auch, wo kein verdeutlichender Zusatz die wahre Natur der Aufführung verrät, wie in dem o. S. 11 A. 3. angeführten Citate aus Seneca. Nur nach den Worten zu urteilen würden wir unbedingt glauben, dass es sich von wirklichen Tragödien und Komödien handle; die Namen Pylades und Bathyllos belehren uns aber, dass Seneca,

---

[1]) Quintil. 6, 3, 65 *nam et finitione usus est Augustus de pantomimis duobus, qui alternis gestibus contendebant, cum eorum alterum saltatorem dixit, alterum interpellatorem.* Lukian, de salt. 83 erzählt, dass ein Pantomime sich von der Rolle des rasenden Aias so hinreissen liess, dass er in voller Raserei einem Flötenspieler, dem Odysseus, die Flöte wegriss und ihn damit fast erschlug; es ist unsicher, ob der Flötenbläser wirklich die Nebenrolle des Odysseus gab, oder nicht vielmehr der Erzähler ihn so nennt, weil Aias der Pantomime in seiner Verzücktheit ihn dafür hielt.

[2]) Belehrend hierfür ist z. B. Lukian, de salt. 63 und 66.

[3]) Luk. de salt. 66 ἰδὼν γὰρ πέντε πρόσωπα τῷ ὀρχηστῇ παρεσκευασμένα — τοσούτων γὰρ μερῶν τὸ δρᾶμα ἦν — ἐζήτει ἕνα ὁρῶν τὸν ὀρχηστήν, τίνες οἱ ὀρχησόμενοι τὰ λοιπὰ προσωπεῖα εἶεν.

[4]) Suet. Calig. 57 *pantomimus Mnester tragoediam saltauit, quam olim Neoptolemus tragoedus ludis, quibus rex Macedonum Philippus occisus est, egerat.*

[5]) Die beiden letzten griechisch geschrieben in der Inschrift, Dessau ILS 5191, Vgl. Luk. de salt. 31 αἱ δὲ ὑποθέσεις κοιναὶ ἀμφοτέροις, καὶ οὐδέν τι διακεκριμέναι τῶν τραγικῶν αἱ ὀρχηστικαί, πλὴν ὅτι ποικιλώτεραι κτλ.

[6]) Später sogar in ähnlicher Bedeutung *fabulam agere.* Æl. Lampr. Heliog. 5 von einem Auftreten des perversen Kaisers, der die Rolle der Venus gab in einer Vorstellung, die einem *tableau vivant* am nächsten kommt.

der doch als Tragiker über die Bedeutung der Worte sich nicht irren kann, den Pantomimus meint. Diese Erkenntnis, dass *tragoedia* und *comoedia* ohne weiteres für tragischen und komischen Pantomimus und Gesangvortrag stehen kann, ist überaus wichtig, denn sie zeigt, dass wo *tragoedia* und *comoedia*, bzw. *tragoedi*, *comoedi* usw. für sich stehen, ohne dass etwas entscheidendes über die Art des Auftretens ausgesagt wird, die Wörter mit ebenso grossem Recht von dem tragischen und komischen Pantomimus, wie von dem Schauspiel, verstanden werden können. Hieraus erwächst die Pflicht die Stellen, wo jene Wörter vorkommen, schärfer, als bisher geschehen ist, darauf hin zu prüfen, ob durch sie Aufführungen wirklicher Dramen bezeugt werden.

Von der augusteischen Zeit, in deren Anfang Tragödien über die Bühne gegangen sind, ist oben gesprochen. Noch ein Zeugnis bieten die *ludi astici*, die auch Tragödien umfasst haben müssen, da Wort und Sache augenscheinlich die Διονύσια τὰ κατ' ἄστυ nachbilden. In Rom finden wir sie nur unter der Regierung Augusts; Caligula gibt solche Spiele bezeichnenderweise in der Griechenstadt Syrakusa [1]). In dem Anfang der augusteischen Zeit ist der Pantomimus erfunden und hat das Drama aus dem Interesse des Publikums verdrängt. Damit stimmt es, dass von jetzt an sichere Spuren von tragischen Aufführungen fehlen, dagegen nicht von der Komödie, die der Pantomimus nie in seinen Bereich gezogen hat. Mit Tiber kam eine schwere Zeit für die Bühnenliebhaber Roms. Der Kaiser schritt unnachsichtig ein gegen die von den Gönnern der Histrionen veranstalteten blutigen Unruhen; bezeichnend ist, dass es sich gerade um die Pantomimen handelte [2]). Sein Nachfolger Caligula war dagegen den szenischen und circensischen Spielen leidenschaftlich ergeben. Er ahmte sogar bei den öffentlichen Vorstellungen die Gebärden und den Gesang der Histrionen nach [3]). Der Ausdruck ist bezeichnend. Er zeigt, dass es sich nur von Pantomimen und Gesangvorträgen handelt; für wirkliche Tragödien hatte dieses Ungeheuer gewiss keinen Sinn. Auch trat er selbst als Pantomime und tragischer Sänger auf [4]). Apelles aus Askalon, der zu seinem vertrautesten Kreis gehörte, wird Tragöde genannt [5]); da Caligula seine

---

[1]) Bei den Säkularspielen Ephem. epigr. 8, 268 f. Z. 156 (unmittelbar auf die *ludi thymelici* folgend) *græcos asti[cos i]n thea[tro quod est] in circo Flaminio h. I.* Suet. Tib. 6 *præsedit et asticis ludis et† Troiam circensibus ductor turmæ puerorum maiorum* vor der Anlegung der *toga uirilis.* Calig. 20 *edidit et peregre spectacula, in Sicilia Syracusis asticos ludos.*

[2]) Tac. ann. 1, 77; Dio 56, 57; Sueton. Tib. 37.

[3]) Suet. Calig. 54 *canendi ac saltandi uoluptate ita efferebatur, ut ne publicis quidem spectaculis temperaret quo minus et tragoedo pronuntianti concineret et gestum histrionis quasi laudans uel corrigens palam effingeret.*

[4]) AaO. *idem cantor atque saltator.* Dio 59, 5 ὀρχήσει τε ἐχρήσατο καὶ τραγῳδίαν ὑπεκρίνατο; 29 ὡς δὲ καὶ αὐτὸς ὁ Γάιος καὶ ὀρχήσασθαι καὶ τραγῳδίαν ὑποκρίνασθαι ἠθέλησεν κτλ., deutlich Hendiadys, also als tragischer Pantomime auftreten wollte.

[5]) Dio 59, 5 τὸν γοῦν Ἀπελλῆν, τὸν εὐδοκιμώτατον τῶν τότε τραγῳδῶν; Philo, leg. ad Gaium 30 p. 576.

Stimme als schön lobt, muss er tragischer Sänger gewesen sein [1]), worin der Kaiser ihm ja nacheiferte.

An dem Tage, als Caligula ermordet wurde, gab er ein Fest, bei dem er selbst als Pantomime auftreten wollte. Zu seinen Füssen sass der damalige Konsul, Pomponius Secundus, den er mit Zärtlichkeitsbeweisen überhäufte [2]). Welcker aaO. 1941 vermutet, dass Pomponius diese Gunst nicht seiner konsularischen Würde, sondern seiner Schrifstellerei verdankte; er ist nämlich der einzige Dichter nach dem Tod des August, für den es ernstlich in Frage gestellt werden kann, ob seine Tragödien über die Bühne gegangen seien [3]). Sein Ruhm war gross; Quintilian hält ihn für den grössten tragischen Dichter, den er je gesehen hatte [4]). Curiatius Maternus führt ihn als Beispiel dafür an, dass jemand durch die Dichtkunst grosse Ehre erworben hatte, Plinius d. ä. hat sein Leben geschildert [5]). Nun erzählt Tacitus, dass Kaiser Claudius im J. 47 mit einem scharfen Edikt die Ausschreitungen des Theaterpublikums rügte, das vornehme Frauen und den gewesenen Konsul P. Pomponius mit Schmähungen überhäuft hatte [6]); die Parenthese *is carmina scænæ dabat* gibt die Ursache an zu dem Tumult: seine Stücke missfielen. Das verbindet man immer mit der sonst bekannten Tätigkeit des Pomponius als Tragiker. Aber das Wort *carmina* für Tragödien ist auffällig. Es ist bequem das auf die Rechnung der silbernen Latinität aufzuführen und als pretiöse Umschreibung zu fassen [7]); wenn man aber weiss, was *tragoediam cantare* bedeutet und wie viele Librettos für die tragischen Gesangvorträge damals erforderlich waren, wird das Wort doppelt auffällig, indem es gerade zu einer Verwechselung mit diesen Librettos einlädt, die oft *canticum* heissen und zutreffend auch mit *carmen* [8]) bezeichnet werden. Dass das unter der Würde des Pomponius gewesen sein sollte, kann nicht behauptet werden, da Lucan sogar Librettos für Pantomimen (*salticæ fabulæ*) schrieb, daneben

---

[1]) Suet. Calig. 33; vgl. Philo aaO. μεθ' οὗ μὲν ὡς σκωπτέων, μεθ' οὗ δὲ ὡς ᾀστέον.

[2]) Dio Cass. 59, 29.

[3]) Eine ganz künstliche Ausnahme macht Scævus Memor s. u.

[4]) Quintil. 10, 1, 98 *eorum quos uiderim* (sc. *tragoediæ scriptorum*) *longe princeps Pomponius Secundus, quem senes quidem parum tragicum putabant, eruditione ac nitore præstare confitebantur.*

[5]) Tac. dial. 13 *ne nostris quidem temporibus Secundus Pomponius Afro Domitio uel dignitate uitæ uel perpetuitate famæ cesserit;* vgl. Plin. N.H. 13, 83; die Lebensbeschreibung aaO. 14, 56. Er ist also nicht zu kurz nach 68, als Quintilian nach Rom kam, und nicht zu kurz vor 79, dem Todesjahr des Plinius d. ä., gestorben. Dass er im J. 23 Konsul gewesen sein sollte, ist also unmöglich.

[6]) Tac. ann. 11, 13 *theatralem populi lasciuiam seueris edictis increpuit, quod in P. Pomponium consularem (is carmina scænæ dabat) inque feminas inlustres probra iecerat.*

[7]) Man kan sogar anführen Verg. ecl. 8, 10 *sola Sophocleo tua carmina digna cothurno; tragoedia* ist in dem Hexameter sehr schwer zu unterbringen.

[8]) So heisst das Libretto des Pantomimus Ovid. Trist. 5, 7, 25

*Carmina quod pleno saltari nostra theatro*
*Versibus et plaudi scribis, amice, meis*

Der Ausdruck erweckt fast die Vorstellung, dass die Verse des Ovid, z. B. aus den Metamorphosen, *unverändert* als Vorwurf für den Pantomimus dienten. Auf dieselbe Weise wird es auch aufzufassen sein, dass Nero verspricht, wenn er gerettet wird, *saltaturumque Vergili Turnum* (Suet. Ner. 54).

aber eine Tragödie Medea in Angriff nahm. Vermutlich hat Pomponius das tragische Ethos zu wahren versucht und dadurch das Missvergnügen des Publikums hervorgerufen. [1])

Die sonstigen Zeugnisse von der tragischen Schriftstellerei des Mannes deuten entschieden auf Buchtragödien. In dem Brief des Plinius [2]) kann ***populus*** nicht auf das Theaterpublikum bezogen werden. Der ganze Brief bezieht sich auf die Recitation [3]) und mit der Formel *ad* ***populum prouoco*** zielt Pomponius auf das Auditorium, dem er seine Tragödien vor der Ausgabe als eine Probe vortrug; er verbessert sie nach der Meinungsäusserung des Auditoriums; das beweist, dass sie noch nicht endgültig fertig waren, d. h. dass es eine Probevorlesung war und dass der Gedanke an Bühnenaufführung ausgeschlossen ist. Aus der prosaischen Vorrede Martials zu seinem zweiten Buch erfahren wir, dass es damals Sitte war, Tragödien und Komödien bei der Herausgabe eine Vorrede vorauszuschicken, in der der Verfasser sein Verfahren in verschiedenen Punkten verteidigen konnte [4]). Quintilianus erzählt, das Pomponius und Seneca in Vorreden darüber gestritten hatten, ob *gradus eliminat* in tragischem Stil zulässig war [5]); sie hatten also ihren Tragödien bei der Veröffentlichung Vorreden vorausgeschickt. In diesen wurden die kleinen stilistischen Fragen, die zuerst mit vertrauten Freunden diskutiert, dann bei der Recitation dem Urteil des Publikums unterbreitet worden waren, noch weiter erörtert. Noch in drei anderen Fällen übermitteln uns die Grammatiker die Meinung des Pomponius in sprachlichen Fragen, zweimal mit der Angabe *Pomponius ad Thraseam* [6]). Pomponius hat sich also hier in der Vorrede an Thrasea gerichtet, wie in dem von Quintilian erwähnten Falle an Seneca. Dort ist ein geeigneter Platz für diese Auseinandersetzungen; es besteht nicht der geringste Anlass dem Pomponius besondere grammatische Schriften beizulegen. All dieses Interesse für grammatische Dinge, z. B. die Forderung, dass der Ack. ***omneis*** zu schreiben sei, damit er nicht mit dem Nom. zusammenfalle, spricht nicht gerade dafür, dass Pomponius wirklich für die Bühne dichtete, und die Herausgabe der

---

[1]) Auch wenn man darauf bestehen wollte, in jenen *carmina* Tragödien zu erkennen, würde doch das Misslingen des Pomponius zeigen, dass, wenn auch ein einflussreicher Mann wirkliche Tragödien auf die Bühne führen konnte, sie doch einer vergangenen Zeit gehörten. So Peiper, præf. suppl. p. 6, 7. Die Worte des Tacitus zeigen unwidersprechlich, dass Pomponius als *Bühnendichter* missfiel, was gegen andere Auslegungen der Stelle festgehalten werden muss.

[2]) Plin. epist. 7, 17, 11 *Pomponius Secundus (hic scriptor tragoediarum), si quid forte familiarior amicus tollendum, ipse retinendum arbitraretur, dicere solebat: ad populum prouoco, atque ita ex populi uel silentio uel adsensu aut suam aut amici sententiam sequebatur; tantum ille populo dabat.*

[3]) Brunel aaO. 105 A. 1.

[4]) Mart. 2, præf. *uideo quare tragoedia atque comoedia* (sichere Emendation Madvigs, adv. crit. 2, 165 für *-do* u. *-do*) *epistolam accipiant, quibus pro se loqui non licet; epigrammata curione non egent.*

[5]) Quintil. 8, 3, 31 *memini iuvenis admodum inter Pomponium ac Senecam etiam præfationibus esse tractatum, an 'gradus eliminat' in tragoedia dici oportuisse.*

[6]) Charis. 1 p. 125, 23 Keil *(cetariis)*; Diomedes 1 p. 371, 18 *(sancierat)*; Charis. 1 p. 137, 23 (Ack. *omneis*).

Tragödien mit jenen Vorreden zeigt entschieden, dass sie zum Lesen, nicht zur Aufführung bestimmt waren.

In diesem Urteil sind die Tragödien des Seneca impliziert. Wenige haben im Ernste geglaubt, dass sie je gespielt worden sind oder für die Bühne geschrieben sind [1]). Entscheidend ist, dass Seneca sie als Buchdramen mit Vorreden herausgab, die die Abschreiber mit richtigem Takt weggelassen haben. Dass ein Tragödiendichter zu dieser Zeit die von den Gelehrten oft behandelten und jedem literarisch Gebildeten geläufigen Regeln für die dramatische Poesie beobachtet, so dass nichts auf der Bühne unmögliche sich findet, versteht sich von selbst. Die rhetorischen Prachtblüten traten vielleicht bei der Recitation noch besser als auf der Bühne hervor, wo der Mangel an innerem Leben sich fühlbar machen musste; wie ausdrucksvoll, fast dramatisch der Vortrag war, sahen wir oben (S. 10).

Aus den Briefen des Seneca hat Welcker aaO. 1446—72 das Aufführen von Tragödien zu belegen versucht. Ep. 11 handelt von dem Erröten; § 5 sagt Seneca, dass die Schauspieler auf andere Weise Schamhaftigkeit ausdrücken müssen, weil das Erröten sich nicht nach Belieben einstellt. Entweder vergisst er, dass die Schauspieler Masken trugen, so dass die Gesichtsfarbe unsichtlich war, oder er hat die Mimen im Auge; das Aufführen von Tragödien geht hieraus gar nicht hervor. Ebensowenig aus Ep. 108, wo ein Paar Verse angeführt werden, die das Gepräge der Spruchweisheit der Komödie oder des Mimus tragen [2]). Scheinbar beweiskräftiger ist Ep. 80 [3]). Wenn man aber die Stelle im Zusammenhang durchliest, findet man, dass der Verfasser die tatsächlichen Verhältnisse sehr wenig in Gesicht behält, sondern nur einen abgeleierten Gemeinplatz wieder aufputzt ohne an die Einzelheiten viel zu denken. Wenn man seine Worte genau nehmen wollte, müssen jene Sklaven, die auf der Bühne stolze Könige darstellten, in dem Mimus aufgetreten haben, weil er unmittelbar vorher das Leben einen Mimus nennt. Hierin darf man nicht mit ihm rechten; die Verse sind sicher tragisch und sogar aus einer Tragödie der Kaiserzeit geholt [4]). Auf eine wirkliche Aufführung ist

---

[1]) S. Lindskog, Stud. zum ant. Drama II, 48 ff.

[2]) Seneca, Ep. 108, 9 *Desunt inopiæ multæ, auaritiæ omnia,*
*In nullum auarus bonus est, in se pessimus.*
*ad hos uersus ille sordidissimus plaudit et uitiis suis fieri conuitium gaudet.*

[3]) AaO. 80, 6 *horum qui felices uocantur hilaritas ficta est* — — — 7 *sæpius hoc exemplo mihi utendum est: nec enim ullo efficacius exprimitur hic humanæ uitæ mimus, qui nobis partes, quas male agamus, adsignat. ille qui in scæna elatus incedit et hæc resupinus dicit:*
*En impero Argis; regna mihi liquit Pelops,*
*Qua ponto ab Helles atque ab Ionio mari*
*Urgetur Isthmus;*
*seruus est, quinque modios accipit et quinque denarios.* 8 *ille qui superbus atque impotens et fiducia uirium tumidus ait:*
*Quod nisi quieris, Menelae, hac dextra occides,*
*diurnum accipit, in centunculo dormit. idem de istis licet omnibus dicas, quos super capita hominum supraque turbam delicatos lectica suspendit, omnium istorum felicitas personata est.*

[4]) B. Schmidt, Rhein. Mus. 16 (61) 598 f.

ebensowenig zu denken; der Rhetor malt nur das alte Gleichnis mit den stärksten Farben aus.

Nero hatte etwas höhere Tendenzen als Caligula. Er zog die Kitharodik und den tragischen Gesangvortrag dem Pantomimus vor; die hierauf bezüglichen Nachrichten sind schon besprochen worden (S. 17). Erst am Ende seines Lebens trat er auch als Pantomime auf [1]). Die vornehmen Leute, die bei den Juvenalien [2]) und den Leichenspielen der Agrippina [3]) Tragödien und Komödien aufführten, sind nicht als wirkliche Schauspieler aufgetreten, deren Kunst wenig geschätzt wurde, sondern als tragische Sänger und Pantomimen, eine Liebhaberei, die nach dem Beispiel des Kaisers die höchsten Kreise huldigten. Persius kennt einen Glykon, dessen Glanzrolle Thyestes war [4]). Der Satiriker nennt ihn abgeschmackt, dem Volk gefiel er so sehr, dass Nero ihn freikaufen liess, wie das Publikum einmal selbst Kaiser Tiberius gezwungen hatte, den Komöden Actius freizugeben [5]). Die Scholien nennen ihn teils Tragöden, teils Pantomimen [6]). Beides ist natürlich richtig, er trat als tragischer Pantomime auf; sein Gebärdenspiel bei dem frevelhaften Mahl, das dem Thyest vorgesetzt wurde, muss besondere Berühmtheit erlangt haben.

Als Zeuge für die Aufführung von Tragödien pflegt auch Quintilian citiert zu werden, der manchmal auf die Kunst der Schauspieler sich einlässt, die mit dem oratorischen Vortrag so viele Berührungspunkte hat. Hierbei führt man die Sätze an, wo der Rhetor von der Tragödie spricht oder zu sprechen scheint; es ist aber einleuchtend, dass nur durch eine Prüfung sämmtlicher Stelle, wo er sich über die Schauspielkunst äussert, ein richtiges Ergebnis erlangt werden kann. Bei dem rhetorischen Charakter der damaligen Tragödie, den wir so gut aus Seneca kennen, würde der Vortrag ihrer ῥήσεις durch hervorragende Schauspieler gewiss dem angehenden Deklamator und Redner das beste Vorbild geliefert haben. Doppelt auffällig ist es, dass Quintilian, wo das Genre der Schauspieler angegeben wird, sich für seine Beispiele immer wieder auf die Komiker bezieht. Als er von dem ersten Unterricht in der Kunst des Vortrags spricht, will er sagen, dass der Redner bis zu einem gewissen Grade Schauspieler sein muss, drückt dies aber so aus, dass

---

[1]) Im J. 67 tötete er den Pantomimen Paris, weil er von ihm das Tanzen nicht lernen konnte (Dio 63, 18; boshafte Auslegung?); Vgl. Suet. Nero 54 (S. 21 A. 8).

[2]) Tac. ann. 14, 15 *non nobilitas cuiquam, non ætas aut acti honores impedimento, quominus græci latiniue histrionis artem exercerent usque ad modos haud uiriles.* Die letzten Worte verbieten den Gedanken an Tragödien.

[3]) Dio 61, 17 καὶ ηὔλησάν τινες αὐτῶν καὶ ὠρχήσαντο, τραγῳδίας τε καὶ κωμῳδίας ὑπεκρίναντο καὶ ἐκιθαρῴδησαν. Dass τρ. ὑπ. nach dem Sprachgebrauch des Dio von tragischen Gesangvorträgen zu verstehen ist, s. o. S. 17.

[4]) Persius 5, 8 *si quibus olla Thyestæ*
*Feruebit sæpe insulso cenanda Glyconi.*

[5]) Suet. Tib. 47.

[6]) Schol. zu Pers. 5, 9 *hic Glycon tragoedus fuit Neronis temporibus. alii: Glyconem pantomimum significat. Glycon tragoedus populo mire placuit et ideo a Nerone manumissus est datis Vergilio tragoedo domino eius pro parte dimidia, quam possidebat, sertertiis trecentis milibus.*

auch dem ***Komöden*** sein Teil zugestanden werden muss [1]); und weiter unten bespricht er nur die Herausbildung des komischen Schauspielers [2]). Der Kaiser M. Aurelius hatte in seiner Kindheit als Lehrer den Komöden Geminus, dessen Aufgabe es demgemäss war in frühen Jahren zu seiner rednerischen Ausbildung den Grund zu legen. Es darf keinen wunder nehmen, dass für den streng erzogenen, in seinem ganzen Leben sittenreinen M. Aurelius ein Komöde als Lehrer ausgesehen wurde; seit der Auflösung der Tragödie vertrat die Komödie allein der hohen und wirklichen Kunst, die Menschen in ihren Leidenschaften und Affekten darzustellen.

Wir kehren zu Quintilian zurück. Die übertrieben ausmalende Gestikulation des Pantomimen geziemt dem Redner nicht, dagegen muss er wie die wirklichen Schauspieler (*histriones paulo grauiores* d. h. Komöden) seine Gebärden dem Sinn der Worte anpassen. Doch warnt er in den gleich darauf folgenden Sätzen (hier sagt er ausdrücklich *comoedi!*) gegen die Übertreibungen einiger Schauspieler, die bei dem Wiedergeben von den Worten eines anderen die Rolle desselben geben, ihrer eigenen vergessend [4]). Als er von den deklamatorischen Übungen spricht, verlangt er, dass sie der Wirklichkeit soweit möglich angeglichen seien; da sie Musterbeispiele sind, kommt ihnen doch ein etwas gehobener Ton zu. Er erläutert das mit einem Beispiel aus dem Vortrag der Komöden. Sie dürfen nicht die gewöhnliche Sprechweise, weil kunstlos, verwenden, aber auch nicht sich zu weit davon entfernen, um nicht in Unnatur zu verfallen [5]). An einer anderen Stelle hält er dem Redner vor, dass er sich in die Lage seines Klients lebendig hinenversetzen und seine Affekte mitfühlen muss, um sie naturwahr zum Ausdruck bringen zu können; als Beispiel führt er an, dass Histrionen und Komöden nach einer traurigen Szene oft in Tränen ausbrechen [6]). Man ist hier geneigt, das Wort *histriones* neben *comoedi* als tragische Schauspieler bezeichnend anzusehen. Mit Unrecht, es bezeichnet wie gewöhnlich die ganze Zunft, von der die tragischen Sänger und Pantomimen oft in solchen Rollen auftraten; als die vornehmsten darin hebt er die Komöden besonders hervor. Wenn es wirklich tragische Schauspieler

---

1) Quintil. 1, 11, 1 *dandum aliquid comoedo quoque, dum eatenus, qua pronuntiandi scientiam futurus orator desiderat.* Vgl. 11, 3, 181 *non enim comoedum esse sed oratorem uolo.*

2) Quintil. 1, 11, 12 *debet etiam docere comoedus, quomodo narrandum, qua sit auctoritate suadendum, qua concitatione consurgat ira, qui flexus deceat miserationem.*

3) Jul. Capit., M. Anton. 2.

4) Quintil. 11, 3, 89 *abesse etiam plurimum a saltatore debet orator, ut sit gestus ad sensum magis quam ad uerba accommodatus, quod etiam histrionibus paulo grauioribus facere moris fuit.* 91 *cum mihi comoedi quoque pessime facere uideantur, qui, etiamsi iuuenem agant, cum tamen in expositione aut senis sermo, ut in Hydriæ prologo, aut mulieris, ut in Georgo, incidit, tremula uel effeminata uoce pronuntiant.*

5) Quintil. 2, 10, 13 *quod faciunt actores comici, qui neque ita prorsus, ut nos uulgo loquimur, pronuntiant, quod esset sine arte, neque procul tamen a natura recedunt, quo uitio periret imitatio; sed morem communis huius sermonis decore quodam scenico exornant.*

6) Quintil. 6, 2, 35 *uidi ego sæpe histriones atque comoedos, cum ex aliquo grauiore actu personam deposuissent, flentes adhuc egredi.*

gegeben hätte, müsste er diese in erster Linie namhaft gemacht haben. In dem Kapitel *de pronuntiatione* nennt er oft die Schauspieler und zwar die komischen als vorbildlich. Ein paar Stellen sind schon besprochen worden. Als er von den verschiedenen Arten des Ganges spricht, nimmt er seine Beispiele von den Personen der Komödie[1]; ein andres mal wird eine Gebärde verworfen als mehr dem Komiker als dem Redner zukommend[2]. Für die Grundwahrheit, dass jedermann sein Auftreten aus seiner eigensten Natur bestimmt werden lassen muss, führt er als Beispiele die beiden grossen Komiker seiner Zeit, Demetrius und Stratocles an[3]; als er aber das verschiedene Ethos der Tragödie und der Komödie hervorhebt, müssen dagegen die alten Roscius und Æsopus herhalten[4]. An anderen Stellen spricht er im Allgemeinen von *histriones* oder *scenici actores;* bei dem dargelegten Tatbestand, ist es unzulässig, hierunter tragische Schauspieler zu verstehen[5].

Übrig ist noch die einzige Stelle, die auf eine Aufführung von Tragödien gedeutet werden kann[6]. Es wird hier von dem Gesichtsausdruck gehandelt. Quintilian sagt, dass die Vortragskünstler *(artifices pronuntiandi)* die Affekte ihren Masken[7] anpassen, wofür er einige bekannten tragischen Personen als Beispiele anführt; darauf durchmustert er den ganzen Typenvorrat der Komödie und beschäftigt sich eingehend mit einer Einzelnen der komischen Masken. Zuerst ist es wieder auffallend, dass die Tragödie so kurz abgetan wird. Für uns dreht sich aber die Frage darum, ob *artifices pronuntiandi* nur von den gesprochenen Partien der Dramen verstanden werden kann; dann würden allerdings notwendig Aufführungen von Tragödien bezeugt sein. Das ist aber verkehrt. *Pronuntiatio* umfasst bei Quintilian das ganze Auftreten des Redners, Stimme, Gebärden, sogar die Tracht wird in diesem Kapitel behandelt. Um die Bedeutung eines richtigen Gesichtsausdrucks zu erläutern zieht er die Masken der Schauspieler als Beispiele heran. Wenn man also dieses *in tragoedia* auf die tragischen Gesangvorträge und Pantomimen bezieht, kann

---

[1]) Quintil. 11, 3, 112 *eadem motus quoque obseruatio est. itaque in fabulis iuuenum senum militum matronarum grauior ingressus est; serui ancillæ parasiti piscatores citatius mouentur.*

[2]) AaO. 125 *in dextrum incumbere interim datur sed æquo pectore, qui tamen comicus magis quam oratorius gestus est.*

[3]) AaO. 178 *maximos actores comoediarum, Demetrium et Stratoclea, placere diuersis uirtutibus uidimus.* Sie werden auch neben zwei anderen erwähnt von Juvenal 3, 96 f.

[4]) AaO. 111 *plus autem affectus habent lentiora; ideoque Roscius citatior, Æsopus grauior fuit, quod ille comoedias hic tragoedias egit.*

[5]) AaO. 4; 10, 2, 11 u. 5, 6; *scenici* 11, 3, 156; *scenici doctores* 11, 3, 71.

[6]) Quintil. 11, 3, 73 *itaque in iis, quæ ad scænam componuntur, fabulis artifices pronuntiandi a personis quoque affectus mutuantur; ut sit Aerope in tragoedia tristis, atrox Medea, attonitus Aiax, truculentus Hercules. in comoediis uero præter aliam obseruationem, qua serui lenones parasiti rustici milites meretriculæ ancillæ senes austeri ac mites iuuenes seueri ac luxuriosi matronæ puellæ inter se discernuntur, pater ille, cuius præcipuæ partes sunt, quia interim concitatus, interim lenis est, altero erecto altero composito est supercilio.*

[7]) *personis;* von ihnen handelt es sich auch in dem, das von der Komödie gesagt wird; für *servi* usw. kann man *personæ seruorum* usw. einsetzen. Das zeigt die besonders besprochene Maske des Vaters und § 79.

dagegen nichts eingewendet werden, und diese Beziehung ist präsumiert, da nur diese, nicht wirkliche Tragödien in dieser Zeit nachweisbar sind. Es ist aber übrigens unzweifelhaft, dass Quintilian diesen Vergleich aus einer älteren Quelle geschöpft hat. Viel treffender wäre das Heranziehen von dem Mienenspiel des unmaskierten Schauspielers; die Typik der Masken war aber seit lange feststehend Nur an noch einer Stelle nennt Quintilian die Tragödie [1]) bezeichnenderweise aber in Anschluss an einen alten Ausspruch des Cicero; so wenig konnte es ihm selbst einfallen von ihr Beispiele für den rednerischen Vortrag zu holen. Bezeichnenderweise handelt es sich auch um die Schönheit der Stimme, die gerade bei den tragischen Sängern hervorgehoben wird (S. 21); solche waren die Tragödien, die *er* gehört hatte.

Dasselbe Verhältnis begegnet auch in dem Dialogus de oratoribus, wo die Kunst des Redners und die des Schauspielers verglichen werden [2]). Die Gebärden beider müssen dem Geschmack der Zeit angepasst werden; als Gegensatz des Redners werden nur Komöden erwähnt. Die dargelegten Tatsachen können nicht durch das Anhaften der Etikette *argumentum ex silentio* abgefertigt werden. Die Lehrer der Beredsamkeit führen wiederholt dem Redner den komischen Schauspieler als Vorbild vor, er dient als Lehrer in den Anfangsjahren der Schüler; der tragische wird nie genannt. War die Vortragskunst des Letzteren geringer, oder war sie dem werdenden Redner als Vorbild weniger geeignet? Sie ist doch immer als die höchste schauspielerische Leistung angesehen worden. Die einzige Antwort ist: es gab keine tragische Schauspielerkunst mehr.

Die Komödie hat also die Tragödie überdauert [3]). Hiermit stimmt es, dass, während keine Aufführungen von Tragödien zu finden sind, auch anderswo solche von Komödien so belegt sind, dass sie für komische Pantomimen in dem Genre des Bathyllos nicht missverstanden werden können. Aus einer griechischen Komödie stammt der Vers ἀφόρητός ἐστιν εὐτυχῶν μαστιγίας, den das Volk auf den Freigelassenen des Claudius, Polybius, bezog, der gleich mit einem anderen Vers desselben Verfassers antwortete: βασιλεῖς ἐγένοντο χ'οἱ πρὶν ὄντες αἰπόλοι [4]). Nero liess die Togata des Afranius, *Incendium*, aufführen, hauptsächlich um das nie gesehene Schauspiel eines brennenden Hauses auf die Bühne zu führen (Suet. Ner. 11). Trimalchio hatte eine Truppe von Komöden gekauft, die er die seinem Geschmack mehr zusagenden Atellanen aufführen liess (Petr. 53); die Pantomimen treten aber

---

[1]) Quintil. 12, 5, 5 *uox quidem non, ut Cicero desiderat, pæne tragoedorum sed super omnes, quos ego quidem audierim, tragoedos.*

[2]) Tac. dial. 20 *nec magis perfert in iudiciis tristem et impexam antiquitatem, quam si quis in scæna Roscii aut Turpionis Ambiuii exprimere gestus uelit.*

[3]) S. auch Friedländer, Sittengesch. Roms [6]2, 444 f.

[4]) Dio 60, 29 Dagegen ist es unsicher, ob der Komöde Actius, den freizugeben das Volk Tiberius zwang (Suet. Tib. 47) nicht Pantomime war; zwei Pantomimen sind Erben des Namens (Dessau II, S 5182, 5183).

einzeln auf. Auch Plinius d. j. deutet Aufführungen von Komödien an[1]). Zu der Zeit des M. Aurelius waren aber auch sie eingegangen[2]).

Vermutlich war auch die Komödie denselben Strömungen wie die Tragödie ausgesetzt, obgleich in den noch dürftigeren Nachrichten von den Verfassern kaum etwas davon verlautet. Die noch auf der Bühne vorherrschende alte Art des Plautus und Terenz und die geringere Möglichkeit deklamatorische Übungen in die Komödie einzuschmuggeln, haben die Literaten zurückgehalten. In einer Inschrift (CIL IX, 1163) meldet M. Pomponius Bassulus, dass er Menander übersetzt und neue Komödien geschrieben hat. Auch wurden Komödien auf griechisch geschrieben (S. 8 A. 1). Plinius d. j. (Ep. 6, 21) behauptet von einem Vergilius Romanus, einem Nacheifrer Menanders, dass seine Komödien denen des Plautus und Terenz zur Seite gestellt werden können. Die gelehrte Liebhaberei und der Dilettantismus treten hervor, da derselbe Mann eine *comœdia uetus* schreibt. Wir stehen hier an dem Anfang der archaisierenden Zeit, dessen Hauptvertreter auf dem Throne, Hadrian, auf seiner Privatbühne sogar Stücke der alten Komödie hat aufführen lassen[3]).

Diese Richtung hat auch ein letztes Aufflackern der tragischen Kunst in Rom veranlasst. Im J. 86 stiftete Domitian den berühmten kapitolinischen Agon, der alle Arten von Spielen umfasste, auch musische, obgleich es solche in dem Vorbild, den olympischen Spielen, nicht gab[4]). So sehr wurden diese Spiele als griechisch gefühlt, dass der Kaiser und die Priester bei ihnen in griechischer Tracht präsidierten. Es kann daher nicht wunder nehmen, dass man auch den anerkannt höchsten der griechischen Agone, den tragischen, wieder einzuführen versuchte. Er gedieh aber nicht. Die Zeugnisse sind äusserst schwach; eins meldet von einem in den Kapitolien siegreichen Komöde, nur eins nennt wirklich einen Tragöden, aber Zeit und Art der Aufführung, sogar die Spiele sind unsicher[5]). Doch ist hier ein Sieg eines römischen Tragikers zu verzeichnen, Scævus Memor; aus diesem Anlass wurde ihm eine Statue errichtet, auf die Martial ein Epigramm schrieb[6]).

---

[1]) Plin. ep. 5, 3 *et comoedos audio et specto mimos,* Dagegen nennt er ep. 9, 36, vgl. 40 nur einen Komöden, der nach der Mahlzeit ihm etwas vorspielt, also eine herausgehobene Partie, wie es längst in der Tragödie gemacht worden war. Komöden wurden oft von reichen Leuten gehalten, s. Friedländer aaO. 468 und bei Marquardt, Röm. Staatsverw. 3² 539.

[2]) M. Aur. 11, 6 ἡ νέα, ἡ κατ' ὀλίγον ἐπὶ τὴν ἐκμιμήσεως φιλοτεχνίαν ὑπερρύη.

[3]) Der Athener Aristomenes, Freigelassener des Hadrian, ὑποκριτὴς τῆς ἀρχαίας κωμῳδίας Athen. 4 p. 115 B.

[4]) Suet. Dom. 4; Friedländer, Sittengesch. Roms ⁶2, 481 ff. Wissowa s. v. Capitolia in seinem Realencykl. Das Muster waren die olympischen Spiele; daher heissen sie CIG 2180 b Καπετώλεια Ὀλύμπια, was bedeutet, dass die Spielregeln den olympischen gleich waren. Das zeigt auch der Wettlauf der Jungfrauen, der unverkennbar die olympischen Heräen kopiert.

[5]) S. Friedländer aaO. 632. CIG IV, 6829. Artemidor. Oneirocr. 4, 33 Ἡρακλείδης ὁ Θυατηρηνὸς ὁ τραγῳδὸς μέλλων ἀγωνίζεσθαι ἐν Ῥώμῃ τὸν τῶν τραγῳδῶν ἀγῶνα.

[6]) Mart. 11, 9 *Clarus fronde Iouis, Romani fama cothurni*
*Spirat Apellea reddibus arte Memor.*

Auch sonst von Martial erwähnt, s. zB. Schanz Röm. Litt. gesch.² II, 2, 119. Ein Fragment, in dem gefangene Trojanerinnen singen, erkannt von M. Herz, de Scævo Memore poëta tragico, Breslau 1869.

Diesem Agon fehlte es aber an Lebenskraft; daher hat er nur diese vereinzelte Spur hinterlassen, während der Dichteragon hochberühmt war.

Der Bewunderer alles Griechischen, Hadrian, hat sich auch bemüht die Tragödie wieder auf die Bühne einzuführen. Seine Hofschauspieler, die bei seinen Gastmahlen u. a. Tragödien aufführten, liess er auch öffentlich auftreten und gab Stücke von allen Arten nach alter Sitte [1]. Da die Komödie noch nicht ausgestorben war, kann das nur Tragödien und vielleicht das in Rom nie heimische Satyrspiel bedeuten; die Notiz zeigt auch wie sehr die Tragödie damals zu einer Antiquität geworden war.

Da Hadrian private tragische Schauspieler besass, darf man vermuten, dass die Tragödie eine letzte Zufluchtstätte auf der Privatbühne gefunden habe. Komische Schauspieler traten dort oft auf (S. 27); für die tragischen sind die Zeugnisse sehr selten [2]; auf wirkliche tragische Aufführungen darf man schliessen, als drei Tragöden, die für eine Aufführung nötige Zahl, testamentarisch vergeben werden [3]. Also mögen die reichen Leute, die Tragödien schrieben, sie durch ihre Haustruppe auch haben aufführen lassen. Freilich verlautet davon nichts; so sehr war die Gewohnheit alle literarische Produkten durch die Recitation der Öffentlichkeit zu übergeben der Zeit in das Blut gegangen. Zu dieser Vermutung kann man die weitere hinzufügen, dass jemand, der auf sein dramatisches Schaffen stolz war, durch seine Haustruppe sein Können auch dem grossen Publikum habe vorführen wollen. Quadratilla liess ihre Pantomimen [4] und Hadrian seine Schauspieler auf der öffentlichen Bühne auftreten. Mehr als eine sehr lose Vermutung ist dies nicht, und weder dies noch der gekünstelte und wenig lebenskräftige Wiederbelebung des tragischen Agon in den kapitolinischen Spielen beeinträchtigt den Satz, dass die Tragödie der Kaiserzeit ein ausschliesslich literarisches Produkt ist, und dass ausser in den früheren Regierungsjahren des August nur tragische Sänger und Pantomimen die Bühne behaupteten.

---

[1] Æl. Spart. Hadr. 26 *in conuiuio tragoedias comoedias Atellanas sambucas lectores poetas pro re semper exhibuit.* Hier dürfen wir wirkliche Tragödien oder Stücke von solchen annehmen. 19 *fabulas omnis generis more antiquo in theatro dedit, histriones aulicos publicauit.* Dagegen ist es sehr zweifelhaft, ob unter den *vetera acroamata*, Suet. Vesp. 19, auch Tragödien einbegriffen sind; denn das Wort bezeichnet eigentlich nicht dramatische Aufführungen.

[2] Epiktet. diss. 4, 7, 37 σοὶ μέλει — — — πῶς κυνηγοὺς πολλοὺς ἔχῃς, πῶς κιθαρῳδούς, τραγῳδούς bezieht sich eher auf tragische Sänger und Pantomimen.

[3] Friedländer, Sittengesch. Roms $^{6}$2, 468 citiert Digg. 40, 5, 12 *cum Firmus Titiano tragoedos tres legasset;* bemerk, dass in dem anderem Citat aus Digg. 21, 1, 34 *quum eiusdem generis plures res ueneant ueluti comoedi uel chorus* die Tragöden fehlen; sie waren seltener.

[4] Plin. ep. 7, 23.

**Berichtigung:**

S. 9 Z. 5 lies Dialogus de oratoribus.

(Gedruckt d. 1. März 1906.)